

EL PÁJARO: PINCEL Y TINTA CHINA Y LA SOMBRA DEL CAMINANTE, DOS
NOVELAS ANTIDETECTIVESCAS DE ENA LUCÍA PORTELA

Xiomara Campilongo Ortega

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in
the partial fulfillment for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance
Languages (Spanish).

Chapel Hill
2015

Approved by:

Rosa Perelmuter

María A. Salgado

Frank A. Domínguez

Oswaldo Estrada

Cristina Carrasco

© 2015
Xiomara Campilongo Ortega
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

Xiomara Campilongo Ortega

El pájaro: pincel y tinta china y La sombra del caminante, dos novelas antidetectivescas de

Ena Lucía Portela

(Under the direction of Dr. Rosa Perelmutter)

This dissertation argues that the first two novels of Ena Lucía Portela: El pájaro: pincel y tinta china, published in 1998 and La sombra del caminante, in 2001 subvert the traditional detective formula in order to capture the real streets of Havana, unmasking the violence supposedly eradicated as a result of the Cuban revolutionary project that started in 1959, and therefore manifesting its failure. I provide an overview of the history of the detective and anti-detective genres both in the world and in Cuba, and I situate Portela's novels in the Special Period, an economic depression that began in 1989. Using the typology of Stefano Tani, I examine Portela's books as anti-detective, establishing El pájaro as a metafictional anti-detective novel, and La sombra as an innovative anti-detective novel.

A mis hijos Geena y Marco, mis tesoros más preciados.
Al amor de mi vida, mi luz y mi alegría.
A mis padres Xiomara y Juan, que me han acompañado siempre con amor y sacrificio, por
sentirse orgullosos y creer siempre en mí.
A mis hermanos Giovanni y Leandro.
Al resto de mi familia y a mis amigos, por su amor y cariño.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la valiosa dirección de la Dra. Rosa Perelmuter, a quien considero no solo mi directora, sino una madre y amiga. Le agradezco su guía, sus comentarios expertos, su orientación, pero sobre todo su confianza, paciencia y afecto.

Les extiendo mis agradecimientos también al resto de los miembros del comité, Drs. María A. Salgado, Frank A. Domínguez, Oswaldo Estrada y Cristina Carrasco, por su colaboración incondicional, sus sugerencias y sus palabras de apoyo en momentos de flaqueza.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN: ENA LUCÍA PORTELA Y EL GÉNERO ANTIDETECTIVESCO	1
Ena Lucía Portela en la literatura cubana.....	2
Los géneros policial/detectivesco y antidetectivesco. Observaciones generales	8
La novela policial/detectivesca en el mundo occidental	11
La novela policial/detectivesca en Cuba	14
El Periodo Especial en Tiempo de Paz.....	17
CAPÍTULO 2: <u>EL PÁJARO: PINCEL Y TINTA CHINA</u>: NOVELA ANTIDECTIVESCA METAFICCIONAL	22
La búsqueda a nivel argumental	23
La búsqueda de lo antidetectivesco.....	30
<i>La historia de un crimen</i>	<i>30</i>
<i>Espejo, espejismo, especulación</i>	<i>33</i>
<i>Asesino, asesinato y escena del crimen</i>	<i>39</i>
La búsqueda del texto: lo metaficcional	42
<i>Una incógnita textual</i>	<i>42</i>
<i>El título y la metaficción</i>	<i>45</i>
<i>Otras instancias metaficcionales</i>	<i>50</i>
CAPÍTULO 3: <u>LA SOMBRA DEL CAMINANTE</u>: NOVELA ANTIDETECTIVESCA INNOVADORA.....	51

De <u>El pájaro</u> a <u>La sombra</u>	55
<u>La sombra</u> como novela antidetektivesca innovadora	60
<i>El fracaso del Hombre Nuevo</i>	61
<i>Circunstancias del crimen</i>	66
<i>Manejo del tiempo</i>	71
<i>Confesión y castigo</i>	75
<u>La sombra</u> y el policiaco revolucionario	78
<i>El héroe y los enemigos de la Revolución</i>	79
<i>La homosexualidad</i>	84
<i>Daniel Fonseca</i>	85
CAPÍTULO 4: LAS NOVELAS DE EMILIO U	89
<i>Dissecta membra: Emilio U en <u>El pájaro</u> y <u>La sombra</u></i>	90
La ciudad	99
El lector como detective	106
CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN	110
OBRAS CITADAS	116

CAPÍTULO 1
INTRODUCCIÓN: ENA LUCÍA PORTELA Y EL GÉNERO
ANTIDETECTIVESCO

El presente estudio tiene como objetivo examinar el carácter antidetectivesco de las dos primeras novelas de la autora cubana Ena Lucía Portela (1972-), narrativas autorreferenciales que se fundamentan en la subversión de elementos del género negro. Las novelas, El pájaro: pincel y tinta china (1998) y La sombra del caminante (2001), configuran una unidad temática por razones que se explicarán más adelante, y por lo tanto, este estudio excluye la tercera antidetectivesca porteliana Cien botellas en una pared (2002). Las dos novelas antidetectivescas que analizo aquí comparten un estilo metaliterario y satírico, al mismo tiempo que aportan una dimensión ideológica que establece vínculos con el mundo extratextual. Ambas comparten rasgos en común, tales como el tener que el crimen en general y uno de los asesinatos en particular como eje temático, la presencia constante de elementos metaficticios, la centralidad del personaje Emilio U, quien desempeña múltiples funciones, y la continuidad cronológica y espacial de ambas (La Habana, la década del 90).

El estudio y enfoque que proponemos aquí de las dos novelas portelianas no se ha emprendido hasta la fecha, y es que a pesar de que Portela es una de las más aclamadas y galardonadas escritoras de su generación, su obra no cuenta con gran repertorio de análisis crítico. Estudios fundamentales pero de corte general se encuentran en los trabajos de Luisa

Campuzano, Salvador Redonet y Nara Araújo. Además, las opiniones de la propia autora, la mayoría provenientes de entrevistas y ensayos, aportan detalles clave que se emplearán a lo largo de la disertación.

Antes de pasar al análisis de las novelas, ofrecemos a) una breve introducción a la autora; b1) géneros policial/detectivesco y antidetetectivesco en general, b2) en el mundo hispano, y b3) en Cuba; b4) su conexión con el Periodo Especial en Tiempo de Paz (1990-).

Ena Lucía Portela en la literatura cubana

Nacida en 1972 y graduada de Lenguas y Literaturas Clásicas en la Universidad de la Habana, Ena Lucía Portela ha publicado hasta el presente cuatro novelas: El pájaro: pincel y tinta china en 1999 (pero que obtuvo en 1997 el Premio Cirilo Villaverde que otorga la Unión de Escritores y Artistas de Cuba-UNEAC); La sombra del caminante en el 2001; Cien botellas en una pared en el 2002 (con la que alcanzó el Premio Jaén de Novela, de la Caja de Ahorros de Granada, España, y el premio de la crítica francesa Dos Océanos–Grinzane Cavour en 2003, a la mejor novela latinoamericana publicada en ese país en un período de dos años); y Djuna y Daniel en el 2007. Además, cuenta con los volúmenes de cuentos Una extraña entre las piedras (1999); Alguna enfermedad muy grave (2006); y El viejo, el asesino y yo y otros cuentos (publicado en el 2009, y con cuyo relato principal, en 1999, recibió el premio Juan Rulfo de Cuento, por Radio Francia Internacional).

En el prólogo a la antología Los últimos serán los primeros (1993), Salvador Redonet Cook insta al lector a ignorar su introducción, y en su lugar, hacerse su propia idea sobre esta selección de cuentos de treinta y siete jóvenes escritores, cuyos textos son, en su mayoría inéditos, y de ellos, solo seis de mujeres. Ena Lucía Portela es la más joven de las autoras

antologadas, y su cuento “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, aparece al final de la publicación. -

Aunque no es una generación que se haya definido exclusivamente de una forma, se les ha denominado “los novísimos” (Salvador Redonet), “los violentos y los exquisitos” (Arturo Arango), “se les llamó *exquisitos* (el lenguaje, los símbolos), *violentos* (las prostitutas, los balseros [...]) e *iconoclastas* (el derribamientos de las estructuras y las convenciones socio-literarias)” (Alberto Garrandés), “iconoclastas”, “tercera generación de la Revolución”, o “la transición” (Margarita Mateo Palmer).

Herederos literarios del resurgimiento de la narrativa cubana de los años ochenta, representada por reconocidas figuras como Senel Paz, Arturo Arango, Abel Prieto, Leonardo Padura y Francisco López Sacha, este nuevo grupo irrumpe en la realidad literaria para impactarla con nuevas propuestas temáticas y formales. Entre los más importantes, además de Portela, se encuentran Ana Lidia Vega Serova, Amir Valle y Ángel Santiesteban Prats.

Ignorando por un momento las clasificaciones y etiquetas, lo que todo crítico que se ha ocupado de esta generación tiene en común, es que reconocen la importancia de las circunstancias históricas en la formación y desarrollo de la misma. En el ya mencionado Los últimos, Redonet expresa que “encasillarlos es difícil” (25), y tres años más tarde, en otra antología, *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos*, retoma su análisis y ofrece una serie de características que señala en esos textos narrativos (16). Algunas, como la fragmentación, el “carácter autorreflexivo del discurso”, la ambigüedad, el juego textual, y la “descentralización y desjerarquización del sistema narrativo y sus componentes”, serán parte de mi tema de análisis en Ena Lucía Portela.

Ana Belén Martín Sevillano, refiriéndose a la narrativa producida por los novísimos, ha señalado que estos autores ponen en evidencia un ejercicio literario, haciendo gala de un discurso hipertextual, propiciando así “un nuevo carácter al espacio de la escritura, desviando significativamente los conceptos de autor, lector y del propio texto” (297). Esta idea engarza con la anteriormente propuesta por Alicia Rivero-Potter cuando afirma que “el lector es indispensable. Conforme ha mermado el poder del autor y disminuido su importancia, ha aumentado la del lector” (30).

Publicada por primera vez en La Habana en 1998, y un año antes merecedora del Premio Cirilo Villaverde que le otorgó la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, El pájaro: pincel y tinta china, la primera incursión novelística de Ena Lucía Portela ha quedado relegada a un segundo plano tanto por los literatos como por el público en general, reprochándosele dificultad, oscuridad y hermetismo, siendo ésta la novela porteliana menos leída, reseñada y estudiada. Solo unos pocos críticos como Nara Araújo se han dado a la tarea de señalar con acierto algunos elementos temáticos de su composición poética y estilo. En un ensayo titulado “Erizar y divertir”, Araújo toma prestado palabras de Portela para caracterizar el matiz sus novelas como “una mirada jovial de asuntos serios y escabrosos” (21).

La postura oficial de la crítica cubana es reducir la acogida internacional de autores contemporáneos como Ena Lucía Portela a que sus obras responden a las necesidades del mercado internacional, sediento de consumir “lo cubano”, y de ahí su popularidad. Esta es la apreciación, por ejemplo, de Jorge Fornet, quien dirige el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas en La Habana. En el año 2007, en una charla a propósito del tema “Escritores y mercado editorial en Iberoamérica”, expresó que “el tema

Cuba despierta otros apetitos”. Culpa a los editores en busca de producciones cuyo “protagonismo, digamos, (sea) una imagen ruinosa de La Habana, que podría funcionar como síntoma de una decadencia de mayores proporciones”. No la considera como una expresión efectiva: “lo sorprendente es que esa estetización circula como si se tratara de un realismo veraz y documental”. Tampoco ve la situación cubana como un fenómeno aislado, sino que la compara con el uso de drogas y favelas en la literatura brasileña.

O al hecho de que las creaciones literarias de los antiguos países socialistas ya no tratan de política. En cuanto a los premios, también argumenta que se “arman” muchas veces por motivos extraliterarios. Específicamente comenta el caso de Portela junto a Wendy Guerra, Ronaldo Menéndez y Karla Suárez, y el hecho de que hayan sido escogidos para la Feria del Libro de Bogotá y publicados en España, y afirma que “no se trata de que no tengan calidad por sí mismos o de que esa lista tenga más o menos trascendencia, pero el peso que otorga el reconocimiento en la Península es indudable” (Fornet, “Escritores y mercado editorial en Iberoamérica”).

Casualmente, declaraciones de la propia autora entablan un diálogo con las afirmaciones del arriba mencionado Premio Alejo Carpentier 2006. En una entrevista, cuando Portela habla sobre la auto-censura en Cuba, se refiere a la acogida de El pájaro: pincel y tinta china como “a minor scandal in the kolkhoz”. Haciendo uso de la ironía, utiliza el término ruso de granja colectiva para agrupar a la comunidad intelectual cubana de las editoriales que daba o no luz verde para que las producciones literarias vieran la luz.

Confiesa que temía que su novela no fuera aprobada: “I was afraid they would censor my bird, wouldn’t let it fly”, pero al indagar con uno de los miembros del panel, la respuesta fue clara: “nyet censorship, the only thing that’s forbidden here is slander against Fidel Castro”

(87). “En cuanto a la crítica cubana, es un chiste. Me ignoran alegremente. O quizás no con tanta alegría”, confiesa Portela en una de sus entrevistas (López, “That’s my Theme”, 87).

Es en la posibilidad que crea este ámbito donde se mueve la ficción porteliana, y el porqué a la pregunta que muchos se hacen de cómo su novelística atrevida es tolerada dentro de la Revolución. “You have to discover the free space for yourself, run the risk that any transgression implies, and of course accept the consequences, come what may”. El precio es el silencio, agrega, y explica el hecho de que no haya recibido premios importantes dentro del sistema, como el Premio de la Crítica, y que sus novelas no se hayan adaptado para la televisión; en fin, la omisión dentro de la Isla” (87).

Otros como Jonathan Dettman, partiendo de la premisa de que esta novela no es muy conocida y difícil de obtener, esbozan superficialmente algunas características como la ambigüedad textual y la fragmentación, enfocándose únicamente en que “certain aspects of the novel’s form dramatize processes of subjectification rooted in the period’s socioeconomic transformations”. (“Critical Standpoints in Post-Soviet Cuban Literature: Ena Lucía Portela”).

No solo la carencia de publicaciones sobre esta novela hacen que su estudio sea laborioso, sino que además existen algunos casos donde los críticos ofrecen valoraciones equivocadas de la misma. Un ejemplo es cuando Ivonne Sánchez Becerril afirma que “Emilio muere en el penúltimo capítulo de El pájaro” (184) cuando en realidad su muerte solo se prefigura, ya que esta ocurrirá en París, posteriormente de su salida de Cuba, hecho que se confirma en la segunda novela de Portela, La sombra del caminante.

Si bien una de las características de la novela negra es apelar a la inteligencia, las de Portela lo hacen a los sentimientos. Como veremos, los asesinos de las novelas que

analizaremos no tienen una vocación criminal, sino circunstancial. Estos no tienen oponente, ya que no existe ningún detective o policía que les ponga freno. Las novelas de Portela muestran el caos urbano en el que están envueltos sus personajes, pero al no haber detective, no hay una fuerza que recomponga el orden social, estableciendo la justicia. Es más, las creaciones portelianas resaltan la ausencia de un sistema jurídico que regule el funcionamiento social e imponga penas a aquellos a quienes lo violen.

Pese a que la imitación de modelos literarios o conceptos remiten al modelo imitado original, consideramos que Portela prefiere acceder a la tradición desde la periferia, estableciendo un diálogo donde lo que se copia se realiza desde una postura crítica e irreverente. A las novelas antidetectivescas portelianas se le podría aplicar el análisis que hace Richard Poirier de la auto-parodia, ya que no solo cuestionan la estructura literaria de la novela negra, sino que se “pone en tela de juicio (...) la actividad misma de crear una forma literaria” (339).

En un ensayo titulado “Tras el legado de Marlow: novelas cubanas de hoy”, Magdalena López realiza un estudio comparativo de cuatro novelas de los escritores cubanos Arturo Arango, Ronaldo Menéndez, Leonardo Padura y Ena Lucía Portela. Al ocuparse de Cien botellas, se centra en el tema del crimen, y aunque reconoce que Portela parodia “algunos aspectos de la novela negra” con el objetivo de alterar las expectativas del lector, no profundiza en esta idea.

Padura observa un cambio en la literatura detectivesca que cobra vigencia al relacionarla con la novelística porteliana cuando afirma que

dos signos fundamentales entrarán a caracterizar diáfananamente a la novela policial contemporánea, ahora rebautizada como novela negra (o neopolar por los franceses, luego del sesenta y ocho): el primero es la casi volatilización del enigma como eje de los conflictos; el segundo, la violencia y el escepticismo

como componentes básicos de las historias creadas, como rasgos esenciales de los protagonistas y como respuesta, claro está, a una muy definida coyuntura social (28).

Y es que aunque el delito y la violencia cotidianos constituyen una constante presencia en su obra, debido a las modificaciones de las estrategias del género detectivesco, negro o neopolicial, solo unos pocos críticos como Iraida López han apuntado la existencia de características de esta índole, pero sin profundizar en su análisis. En este estudio conjeturamos que la manipulación de los elementos del género detectivesco proporciona un marco donde desarrollar un estilo propio con el objetivo de definir la sociedad cubana de los años noventa, vista a través del lente porteliano.

La búsqueda promovida por la presencia de crímenes y asesinatos en las novelas se le exige también al lector mediante las constantes alusiones intertextuales de fuentes que provienen de la literatura “alta”, “baja”, la cinematografía, la realidad cubana e internacional, actual y pasada, las letras clásicas, los discursos de Fidel, y otros contextos disímiles. En ocasiones son citas textuales o encubiertas, pero lo cierto es que esta situación, además de añadir complejidad, provoca la obligación en el lector de tratar, a modo de detective, de descifrar las múltiples alusiones a textos conocidos o que resultan familiares.

Antes de pasar al análisis de las novelas antidetectivescas de Portela, convendría primero repasar los antecedentes narrativos y teóricos de la literatura de detectives, para luego desembocar en el antidetectivesco y sus denominaciones.

Los géneros policial/detectivesco y antidetectivesco. Observaciones generales

En lo que respecta al ámbito crítico impera una abundancia terminológica que en lugar de esclarecer crea confusión, un ejemplo sería la misma denominación policial y detectivesca. Mientras algunos estudiosos se empeñan en dividir entre géneros y subgéneros

(Colmeiro), otros prefieren una nomenclatura más abarcadora (Pöppel). Novela policiaca (con y sin acento), policiaca clásica, de detectives, enigma, de misterio, negra, neopolicial, neopoliciaco, antipolicial, policial socialista, policial revolucionaria, y hasta policial testimonial son una muestra de la multiplicidad de vocablos que muchas veces designan lo mismo o que solo son pequeñas variaciones del mismo concepto. Y esto sin contar los términos en inglés, como “detective novel”, “mystery novel”, “thriller”, “hard-boiled”, que en lugar de ser inclusivos, crean más divisiones conceptuales. Ante el uso inconsistente y en ocasiones caótico de la terminología, nuestra postura será no adentrarnos en este abigarramiento de definiciones sino que utilizaremos estos vocablos como sinónimos, únicamente señalando sus diferencias en el caso de que sea pertinente, ya sea por razones históricas o regionales. Así, en la disertación se verán utilizados los términos anteriores de manera indistinta, excepto en el caso de “novela policial” como se usó en Cuba, porque tuvo su significado particular, como veremos más adelante.

En una tesitura semejante encontramos el antigénero, donde las nomenclaturas abundan y en ocasiones son incluso homólogas a las mencionadas en párrafos anteriores. En nuestro trabajo utilizamos el término de “novela antidetektivesca”, según lo denominó William Spanos en su ensayo “The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination” (1972) para referirse al uso de convenciones y técnicas detectivescas cuando frustran las expectativas del lector porque el crimen no se resuelve de manera definitiva (46) y que luego fue elaborado por Stefano Tani en 1984 en el estudio más revolucionario que se ha hecho sobre la novela antidetektivesca, ciñendo su análisis a las novelas norteamericanas e italianas posmodernas. Sumándose a lo señalado por otros críticos, Tani reitera que la rigidez del sistema de reglas de la novela de detectives y la

necesidad de la presencia de tres componentes: un detective, el proceso de descubrimiento del misterio y la solución da pie a un género subversivo y posmoderno y dedica su estudio a explicar los matices que configuran la novela anti-detective. Según el estudioso, la define como “a high parodic form that stimulates and tantalizes its readers by disappointing common detective expectations (xv). La solución, recalca Tani, es el elemento más importante dentro de la ficción antidetectivesca, “since it is the final and fulfilling link . . . the one that gives sense to the genre and justifies its existence” (41).

Entonces, en cuanto a los planteamientos metodológicos que regirán el análisis de estas novelas, nos valdremos principalmente de las ideas presentadas por Stefano Tani. Su libro, The Doomed Detective: the Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction (1984), traza la trayectoria de la tradición detectivesca que nace con las historias de Edgar Allan Poe hasta desembocar en la posmodernidad donde, según el crítico, se originan novelas con un formato invertido, que frustran las esperanzas del lector y que muchas veces carecen de solución. Tani perfila y continúa las ideas que esboza William Spanos, considerando el género antidetectivesco como nuevo, y estimando que aunque mantiene lazos con su predecesor, no está subordinado a él sino que se erige como uno independiente y con un nuevo alcance. La definición de Tani nos permitirá analizar El pájaro y La sombra como novelas antidetectivescas, en cuanto ambas utilizan técnicas que radican en “the inversion of detective fictional techniques, that is the postmodern negation of the centeredness and reassurance typical of the genre” (149). Basándose en cómo se maneja la solución del crimen, Tani distingue tres técnicas que a su vez se corresponden con tres tipos de ficción antidetectivesca: innovación, desconstrucción y metaficción, haciendo la salvedad de que a veces dichas categorías se superponen. Partiendo de esta clasificación,

examinaremos la presencia de la metaficción en El pájaro (en términos de Tani “metafictional anti-detective novel”) y la innovación en La sombra (“innovative anti-detective novel”).

Simultáneamente, utilizaremos un estudio de Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney, quienes abundan en lo que llaman “metaphysical detective story”, o sea, un texto que parodia o subvierte las convenciones tradicionales de la narrativa policial, tales como la resolución de la trama y el papel del detective. En su investigación destacan el papel de este género en la historia de la teoría literaria, ya que el relato detectivesco metafísico especula de manera explícita cómo opera el lenguaje, la estructura narrativa y las limitaciones del género, entre otras características (7). Las autoras denominan “metafísicas” las historias que alteran la fórmula policiaca y tocan cuestiones de orden ontológico y epistemológico tales como la parodia, la paradoja, la alegoría y el misterio irresoluto (4). En el mismo volumen donde aparece su estudio, se encuentran compilados una serie de artículos cuyo objetivo es definir los temas y las características formales del relato detectivesco metafísico, basándose en obras arquetípicas, y a ellos también nos referiremos. En concreto, se verá cómo ambas novelas de Portela, “explicitly speculate about the workings of language, the structure of the narrative, the limitations of genre, the meaning of prior texts, and the nature of reading” (7).

La novela policial/detectivesca en el mundo occidental

La génesis del género detectivesco en la literatura occidental se remonta al siglo XIX, con los cuentos del autor norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1949), específicamente “Los crímenes de la calle Morgue”, “El misterio de Marie Rogêt” y “La carta robada”, publicados en la década de 1840. Dichas historias se consideran arquetípicas por haber constituido modelos para creaciones posteriores dentro del género. En estos cuentos, los

críticos han podido apreciar las condiciones del liberalismo económico de la era moderna que dieron origen a este tipo de relato, donde los campos de la ciencia y la legislación empezaban a formar parte del discurso público urbano. A este tipo de ficción detectivesca analítica, también se le conoce como modelo “clásico”, o *whodunit* (literalmente encontrar quién lo hizo) donde el crimen se presenta al principio, promoviendo la acción a través de la búsqueda de la resolución del misterio, que se ofrece al final.

Además de la introducción del estilo detectivesco clásico a través del método deductivo, o sea, la resolución del crimen de una manera racional y científica, a Poe se le atributen la instauración de tropos tales como el del investigador privado, en su caso Auguste Dupin, prototipo literario que inspiró a famosos detectives ficticiales como Sherlock Holmes o Hércules Poirot, quizás tanto o más conocidos que sus respectivos creadores.

En sus inicios el género detectivesco se inclinó hacia el cuento y no a la novela como vehículo de narración, lo cual facilitó su rápida diseminación en otras partes del mundo. En particular, la buena acogida de las traducciones al francés de los cuentos de Poe provoca su difusión en Europa. Glen S. Close destaca el carácter transatlántico de las historias de detectives desde sus inicios, arguyendo que el padre del género no escogió ninguna urbe norteamericana como escenario de sus textos, sino París, la caracterizada por Walter Benjamin como la capital del siglo XIX y por David Harvey como la de la modernidad (2).

A partir de Poe, surgen dos escuelas: la inglesa, cuyo estilo básicamente seguía lo ya establecido en el *whodunit*, y encuentra sus exponentes más reconocidos en Sir Arthur Conan Doyle y Agatha Christie; y la norteamericana, también llamada “escuela dura” o *hardboiled* (proviene de la imagen de huevos cocidos o duros para dar a entender la actitud *tough* del detective), que surge a mediados de la década de los años 1920, como reacción al estilo

clásico, y que contó con Raymond Chandler, Carroll John y Dashiell Hammet como sus representantes más conocidos. También es oportuno señalar que algunos escritores norteamericanos, como S.S. Van Dine, John Dickson Carr and Ellery Queen siguieron el formato de la escuela inglesa.

La década entre los años 1920 al 1930 se considera como la “edad de oro” de la ficción de detectives, por la proliferación de autores de ambas escuelas, así como por la creación de una serie de reglas propuestas por los mismos autores del género. Por ejemplo, en 1928, S.S. Van Dine publica en una revista veinte reglas para escribir un relato policial.

En cuanto a la aceptación crítica, Stefano Tani revela que ninguna de las dos vertientes fue considerada como algo más que puro entretenimiento, ya fuera en su versión inglesa en forma de “elegant puzzle matter” o en la escuela dura como “macho escapism” (xi). No fue sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial, que en 1945 el francés Marcel Duhamel fundó la *Série Noire*, publicación que da origen a la denominación de la novela negra y que más tarde se extiende al cine como *Film Noir* para describir dramas criminales.

Las historietas (o cómics), el cine y las series de televisión también jugaron un papel fundamental en cuanto a la divulgación y expansión del género a otras manifestaciones artísticas, haciéndole aún más accesible al gusto popular. Paradójicamente, esa forma de cultura del género detectivesco ha provocado que en términos críticos no se le trate con seriedad, e incluso que algunos no lo crean digno de análisis por carecer de suficiente mérito literario. Además, la repetición de una fórmula rígida hace que los lectores más elitistas no se animen a consumirla, ya que no representa algo novedoso para ellos. Stephen Wilkinson afirma que la respetabilidad de la ficción detectivesca está en deuda con Jean Paul Sartre y Albert Camus, ya que gracias a ellos los críticos se han animado a estudiarla (17).

Glen Close destaca que en el siglo XIX se aprecia falta de originalidad de la misma, encontrando mayormente traducciones, pseudo-traducciones e imitaciones. Vale la pena mencionar la selección que hacen Borges y Adolfo Bioy Casares en su antología Los mejores cuentos policiales (1965), volumen que contiene muchas de las mejores piezas del género. Esta situación persiste en la primera mitad del siglo XX, con el añadido de que la mayoría de los escenarios y personajes se situaban en Inglaterra o los Estados Unidos, y de que muchas veces sus autores utilizaban pseudónimos en inglés o francés. A pesar de que el exotismo es lo que marca el cruce de la ficción detectivesca hacia España, a partir de los años cuarenta estas novelas experimentan un auge que hará posible que el género se extienda a Hispanoamérica, pero solo de manera intermitente hasta su relativo *boom* en una época más reciente. En términos generales, la mayoría de los críticos se ponen de acuerdo en señalar los años sesenta y setenta como el momento en que marca un giro en los escritores de lengua española, que emprenden forjar creaciones de carácter auténtico. La apropiación y creación de variantes durante la segunda mitad del siglo XX ha ocurrido basado en las particularidades históricas, fundamentalmente como resultado de traumas nacionales como la masacre de Tlatelolco (México, 1968), el desencanto experimentado post-régimenes dictatoriales (España, Argentina, Chile), o por cambios sociales drásticos después de una revolución (Cuba).

La novela policial/detectivesca en Cuba

El género detectivesco policial en Cuba ha sido denominado como “la Cenicienta de la novela” (Reyes 349). Algunos historiadores del género como Leonardo Padura (también escritor), sitúan los primeros atisbos en algunos cuentos, como “La última noche de Ramón

Yendía” de Lino Novás Calvo (1903-1983) y escrito en 1933. Amelia Simpson declara que antes de 1971 “there was virtually no cultivation” del género en Cuba (90). Stephen Wilkinson parcialmente lo ratifica citando a escritores y críticos cubanos como Luis Rogelio Noguerras, Imeldo Álvarez y Armando Cristóbal Pérez, aunque no está del todo de acuerdo en que el periodo pre-revolucionario fue totalmente insignificante o una copia de modelos extranjeros importados (81-83).

No es sino hasta los años setenta, y por medio de un concurso oficial del Ministerio del Interior de Cuba (MININT), que se abre la posibilidad a la publicación de este género. Padura se muestra receloso de tal situación y achaca la falta de calidad de los trabajos a su origen institucional: “ningún género nace convocado por un premio y obtiene resultados desde su primera convocatoria”. “Significativamente”, agrega, “miembros del propio Ministerio son los que acaparan las primeras distinciones, hasta que en la tercera edición un escritor civil se alza con el primer galardón” (150). Así surge la llamada novela policiaca revolucionaria o socialista.

Si bien podemos decir que en general después de la revolución de 1959 el sistema socialista busca que la literatura producida en Cuba sea de índole comprometida, en particular el género policiaco post-revolucionario se convirtió en una herramienta propagandística del sistema con el denominador común de una fórmula que Armando Cristóbal Pérez—considerado el primer novelista de la novela detectivesca postrevolucionaria—dio a conocer en su ensayo ‘El género policial y la lucha de clases’ (1973). Básicamente, esta época se caracteriza por la alta producción y publicación de novelas policiacas, donde se sustituyen algunos elementos de la realidad capitalista por otros que reflejan la nueva realidad social. Amelia Simpson denomina estos reemplazos como

“modificaciones motivadas por la ideología” mientras Persephone Braham reconoce en los autores cubanos la mezcla de la influencia occidental con sus propias innovaciones, afirmando que mientras ellos “borrow freely from Anglo-European traditions, they refigure the character of delinquency, the nature of victimization, and the process of detection itself” (x). Por su característica de literatura comprometida, Braham observa que todos los crímenes que se cometían en la Cuba posrevolucionaria eran, como el título de su libro lo indica, “crímenes en contra del Estado”.

Este contexto cultural (1971-1975), denominado por Ambrosio Fornet como el “quinquenio gris” por su esterilidad narrativa, comienza a partir de la celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, y provocó que se tomaran una serie de medidas extremistas de corte ideológico donde se marginaron a muchos artistas y escritores, acusándoseles de tener desviaciones ideológicas, entre ellos a Virgilio Piñera y José Lezama Lima. Con el objetivo de instaurar lo que llamaron “pureza ideológica” y reformar a los descarriados, los confinaban a los campos de trabajo de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), ya creadas desde mediados de los años sesenta. Como resultado, muchos autores dejan de escribir, publicar, y surge como modalidad genérica la novela policial.

Debido a la imposición de un modelo propagandístico y dogmático—ya que el objetivo primordial de los textos era exaltar la Revolución y denunciar actitudes antisociales—para los escritores cubanos representa un reto producir obras donde prime la originalidad, entre otras razones por la autocensura. Por ello, las producciones se clasifican básicamente en los llamados géneros de “contraespionaje” y de “testimonio”. Además, la

calidad literaria no era necesaria siempre y cuando se cumplieran las reglas dictadas por el MININT y resaltaran su carácter comprometido.

Haciendo un pequeño aparte para analizar la filiación de Portela al canon, es necesario señalar las diferencias ideológicas entre los mundos que crean la escuela clásica y la *hardboiled*. Amelia Simpson argumenta que en la primera hay una culminación exitosa ante el enfrentamiento del bien y el mal, lo cual proporciona una sensación de alivio, ya que se recupera la estabilidad. La segunda, afirma la estudiosa, es un modelo de escepticismo, de una sociedad caótica, fragmentada (11-14). Dicho de otro modo, mientras que en el estilo clásico el acto criminal es el transgresor dentro de un sistema justo, la escuela dura opera en un sistema corrupto que hay que transgredir para restablecer la justicia. En este sentido, veremos que las ficciones de Portela parodian más el estilo *hardboiled*, aunque no dejan de tener ingredientes del clásico enigma-rompecabezas. Otro detalle digno de mencionar es que Portela se refiere explícitamente en sus novelas a algunos de estos escritores reconocidos, como Chandler, Hammet o Van Dine.

Siguiendo la evolución del policíaco en Cuba, podemos apreciar que si bien este tipo de literatura sirve en los años setenta como método de propaganda y adoctrinamiento a favor de la Revolución, veinte años después se retoman algunos de sus temas, esta vez para mostrar el declive de la misma. Así, a raíz de los cambios en Europa del este y el inicio del llamado Periodo Especial, este tipo de narrativa se llena de pesimismo sobre la prosperidad económica, la justicia social y el fracaso del proyecto revolucionario en Cuba.

La novela antidetektivesca y el Periodo Especial en Tiempo de Paz

A partir del año 1989, con la caída del muro de Berlín, se produjeron en el ámbito internacional, una serie de acontecimientos que provocaron un impacto muy fuerte en la estructura y desarrollo de la economía cubana. Las profundas transformaciones económicas, políticas y sociales ocurridas en los países de Europa del Este, que tuvieron su punto culminante a inicios de la década de los noventa y que desembocaron en la desintegración del campo socialista y de la propia Unión Soviética, trajeron como consecuencia para Cuba la ruptura de todo un conjunto de relaciones que se habían establecido y desarrollado a lo largo de más de treinta años. Si se observan atentamente las intervenciones de Fidel Castro por esta fecha, ya se revelan señales de lo que haría público en 1990: "Hay dos períodos especiales", expresó, el llamado "Período Especial en Tiempo de Guerra", con el cual se refería a la preparación de Cuba ante el supuesto inminente ataque de los Estados Unidos, y el otro provocado por "la nueva situación, que puede traer problemas tan serios que nos obliguen a un Período Especial en Época de Paz." Aquí hablaba de una política de supervivencia que había que adoptar frente a la crisis total que se enfrentaba el país. Los efectos de los estragos económicos de los años noventa en Cuba provienen fundamentalmente de la restricción de la entrada de petróleo crudo en la isla. La escasez de combustible afecta las esferas del transporte, la agricultura, entre otras, provocando una inminente adaptación de nuevos modelos económicos, donde el turismo cobra prioridad. El efecto en la población es devastador, ya que además del déficit de artículos de subsistencia básicos, hay un deterioro del nivel de vida y un auge de enfermedades que incrementan la tasa de mortalidad tanto infantil como de adultos.

Como mencionamos anteriormente, las novelas de las que nos ocuparemos tienen lugar durante esta época, donde además de agudizarse la carencia y el racionamiento, se torna

convulsa. Tanto es así, que el 5 de agosto de 1994 es recordado por un alzamiento popular en respuesta a un incidente en el que el gobierno interceptó embarcaciones que se dirigían ilegalmente a los Estados Unidos. El incidente, conocido como el Maleconazo por tener lugar frente al popular paseo habanero, constituyó la primera manifestación pública y espontánea en contra del gobierno cubano revolucionario desde su toma de poder en 1959. Los actos vandálicos acompañados de palos y piedras, gritos de libertad, y consignas como “Cuba sí, Castro no”, fueron extinguidos violentamente por brigadas de la Policía Nacional Revolucionaria, e incluso se hizo necesaria la presencia de Fidel Castro en el lugar de los hechos. El diario oficial Granma publica el suceso y posteriormente, el Comandante en Jefe da carta blanca a quienes quieran abandonar el país. En ambas novelas de Portela se hacen referencias a algunos de estos hechos, que proporcionan explicación y sirven de trasfondo a la trama.

Las privaciones del Período Especial se extienden a la esfera de la publicación editorial cubana, que se ve mermada principalmente por la falta de papel. Ante esta situación y una mínima apertura al exterior, los escritores cubanos comienzan a publicar en casas extranjeras, burlando en muchos casos la censura a la que antes estaban sometidos. Se aprecia entonces que en la esfera de la creación literaria, las particularidades histórico-sociales de los años noventa marcan un nuevo modo de escribir novedoso en cuanto a asuntos y a estética se refiere.

Como veremos más adelante en los capítulos correspondientes, las investigaciones de Tani, Merivale y Sweeney nos servirán de apoyo para estudiar las mencionadas novelas de Portela y demostrar su filiación con el género antidetektivesco. Para ello, se utilizarán los términos “anti-detective novel” y “metaphysical detective story” como equivalentes, aunque

se le dará preferencia al de Tani. Así, observaremos que ambas novelas que estudiaremos, quebrantan el pacto comunicativo al borrar los límites entre discurso e historia, poniendo intencionadamente en entredicho el principio mimético de la verosimilitud que ellas mismas intentan lograr: El pájaro destacándose como metafictional y La sombra como innovadora, aunque comprobaremos que no necesariamente cada novela es puramente de un tipo, sino que puede haber una mezcla de dos o más.

En este aspecto, la desfamiliarización de la estructura formulaica no solo pone al descubierto los fundamentos de una escritura mimética, sino que también desestabiliza y a veces burla las expectativas de un lector cuya inmunidad no está garantizada. Las novelas portelianas entonces presuponen un juego cómplice en el que también entran referencias intertextuales a modo de mosaico para delinear una de las posibles interpretaciones, entrelazando el texto con la realidad cubana de los años noventa.

En el siguiente capítulo, comenzaremos con El pájaro, la novela que marca el paso de Portela a la novelística, donde debuta con temas ensayados antes en algunos de sus cuentos, y en lo formal explora sus exigencias estéticas. Como ya hemos mencionado, tradicionalmente las historias de detectives gozan del gusto popular ya que le ofrecen a un público conocedor de la repetida fórmula la habilidad de sentirse cómodo y disfrutar de su lectura. No obstante, como veremos en El pájaro: pincel y tinta china, novela con rasgos que a primera vista la ubicarían dentro de este género, esa expectativa no se cumple. Y es que aunque observaremos que este texto cuenta con los ingredientes que conforman el relato policial clásico—un asesinato, una víctima y un criminal—, una lectura progresiva y minuciosa revela la alteración del orden de dichos componentes y hace echar de menos la falta de otros—un detective, el motivo del crimen, la resolución y el castigo.

A continuación, en el Capítulo III, se estudiará la segunda novela de Portela, La sombra del caminante, donde también se subvierten los elementos del género detectivesco, pero esta vez la incógnita a despejar no será ni el crimen ni el asesino (ya que esto se resuelve desde el principio), sino lo que prima será aclarar el concepto de justicia. Además, se señalará el diálogo que entabla con la ya mencionada novela policial.

Por último, el Capítulo IV, titulado “Las novelas de Emilio U”, estará dedicado a analizar los diferentes roles de esta figura en El pájaro y La sombra, su relación con la propia Portela, y su filiación con el escenario urbano de la Habana de la década de los noventa. Finalmente, señalaremos la manera en que el lector se integra al proceso de detección y resulta contribuyente en la formación del relato.

CAPÍTULO 2: EL PÁJARO: PINCEL Y TINTA CHINA: NOVELA ANTIDETECTIVESCA METAFICCIONAL

The metaphysical detective story endlessly investigates the mysteries of narratives and interpretation, as well as the mysteries of its own narrative and its own interpretation.
(Merivale y Sweeney, 11)

El planteamiento principal de este capítulo consiste en establecer la noción de búsqueda como el eje sobre el cual se estructura El pájaro: pincel y tinta china, que clasificaremos como novela antidetektivesca metaficcional, utilizando la nomenclatura de Stefano Tani. A continuación el análisis se desglosará en tres apartados, que aunque separados para facilitar nuestro estudio, se relacionan entre sí, y por lo tanto, tendrán puntos en común. El primero define la búsqueda como elemento temático a nivel argumental, es decir, como móvil que impulsa la trama y rige las relaciones que se establecen entre los personajes; el segundo, explora la búsqueda como componente central de lo antidetektivesco, y cómo se aprecia en relación con el crimen, el asesino, la víctima y el detective. Por último, veremos cómo la búsqueda es el centro de lo metaficcional para llamar la atención sobre la naturaleza del texto, obteniéndose como resultado la (re)creación de sí mismo.

Es esencial recalcar que además de romper con el esquema rígido del género negro, El pájaro se distingue por ser la novela porteliana que exhibe más originalidad artística formal, donde prima la autorreflexividad del texto y a través del uso de la parodia y la

intertextualidad, se establece un juego que involucra a un lector partícipe de este proyecto de escritura.

La búsqueda a nivel argumental

El pájaro se compone de diez capítulos, donde un narrador extradiegético que hasta el momento ha publicado algunos ensayos y relatos, ahora se enfrenta al reto de escribir su primera novela. Esta probablemente se titulará El pájaro: pincel y tinta china, y girará sobre un asesinato, pero no hay nada decidido aún, sino que se determinará mientras se escribe/lee. De ahí que la novela consta de dos hilos argumentales que en ocasiones parecen ser independientes, pero que van confundiéndose hasta fundirse en uno, hasta tal punto en que no puede distinguirse si el asesinato es el pretexto de escribir la novela, o si el producto de escribirla no es otro que un asesinato. Este conflicto hace de El pájaro un texto inestable y paradójico, ya que en apariencia la novela se está escribiendo frente a nuestros ojos, y se quiere dar la impresión de que lo que presenciamos es el proceso mismo de creación.

La referencia explícita de topónimos revela que la acción transcurre en La Habana, en un periodo aproximado de cuatro años y medio, desde el invierno de 1989 hasta el verano de 1994. El tiempo no es en apariencia significativo, sobre todo porque se menciona incidentalmente; sin embargo, abarca un periodo histórico importante, ya que marca el final del bloque socialista con la caída del muro de Berlín y por ende el inicio del llamado Periodo Especial en Cuba. Culmina en agosto con alusiones al éxodo de los balseros y al Maleconazo, disturbios y manifestaciones antigubernamentales que tuvieron lugar frente al famoso litoral habanero.

El plano diegético es el que alterna a Fabián y a Emilio U como el binomio protagonista de la trama, y el centro alrededor del cual se mueve el resto de los personajes. De corte intelectual, amante del griego, rodeado de libros y poseído de un hastío metafísico, Fabián se presenta rodeado de un misterio que contrasta con su adicción a la violencia, que demuestra cuando recoge en su casa a Camila, una joven del interior de la isla que ha viajado a La Habana con la intención de estudiar actuación, pero ha fracasado y vive en la calle. Se encuentran en un parque y van a al apartamento de este, manteniendo una relación donde Fabián abusa de la joven. La violación sexual de Camila en manos de Fabián es el comienzo de una vida juntos y el inicio de una serie de abusos perpetrados por el joven, quien parece encontrar una especie de diversión haciéndole daño. De algún modo, por esta relación sadomasoquista, ambos se complementan. El narrador establece una correlación entre la descripción física de Fabián y su predisposición al crimen, recalcando el parecido a un cuadro de Sandro Botticelli, del cual hablaremos en nuestra próxima sección.

De físico varonil y espíritu profético, Camila interpreta el papel de víctima callada e insignificante, llegando incluso a perder un embarazo y llegar a estar internada en un hospital para enfermos mentales donde padece más maltratos.

Bibiana, modelo y vecina de Fabián, compensa su escasa inteligencia con una belleza de musa que hace que su relación con Fabián sea asexual. Quizás por su condición estéril, llega a solidarizarse tanto con Camila, a quien ayuda cuando está internada y llegan incluso a tener relaciones sexuales. Bibiana se busca a sí misma poniéndose en el centro de lo que se denomina la Mirada. Nanne Timmer se refiere a este concepto en cuanto a “la estructura de la narración con su centro vacío”, recalcando lo problemático que es establecer un narrador y lo “disperso” de sus sujetos, dice, “que subvierte las reducciones y es libre para cualquier

construcción identitaria a través del lenguaje y la escritura” (“Eros, deseo y encarnación en El pájaro: pincel y tinta china de Ena Lucía Portela”). En el caso de Bibiana, ella existe únicamente a través de la contemplación de otros, es el producto de la proyección de terceros, y finalmente el receptáculo corpóreo de la historia contada por Emilio U.

Además de su conexión con Camila, Fabián tiene encuentros esporádicos y fugaces con los que él llama “amantes de la lluvia”, la mayoría hombres. Entre ellos, se destaca Emilio U, un escritor agobiado en ese momento porque se encuentra escribiendo su primera novela. La relación que establece con Fabián es a escondidas, ya que el escritor oculta su homosexualidad y está casado con una francesa.

Por otra parte, y sin saber que Emilio U es el amante de Fabián, Camila se lanza a la ciudad porque quiere conocer personalmente al creador de uno de los cuentos de una antología obsequiada por Bibiana y que lee mientras estuvo hospitalizada. El autor no es más que Emilio U. Bibiana, celosa al sentir un cambio en Fabián, piensa que él esconde una nueva conquista femenina, y se da a la tarea de investigar quién es, pero lee todas las pistas erróneamente sin encontrar lo que busca. Cegadas en su obsesión, y con una idea preconcebida de cómo debe ser la persona que buscan, Camila y Bibiana se dan a la tarea de buscar a Emilio, sin saber que buscan a la misma persona, llegando incluso a relacionarse con él sin llegar a saber que lo han encontrado.

La relación tormentosa entre Fabián y Emilio U termina cuando este último lo mata en el Bosque de La Habana, lugar habitual de sus encuentros amorosos clandestinos. El asesino vuelve a su casa con su esposa e impunemente continúa su vida. Poco después abandona Cuba para irse a Francia. A Fabián nadie lo echa de menos, y su pasado ilegal y violento dan pie a la certeza de que ha desaparecido como tantos otros balseros que se

echaron a la mar tratando de llegar a los Estados Unidos. La historia termina con Camila enloquecida, sin creer del todo la supuesta huida de Fabián y sin darse por vencida en su búsqueda de Emilio U.

Los personajes aparecen referidos a través del uso reiterado de epítetos que aunque por una parte ayudan a configurarlos, por otra los enmascara bajo una identidad múltiple. Por ejemplo, cuando se dice que Fabián es también “el loco de rostro renacentista”, “el hombre de la medalla”; Camila, “la sacerdotisa”; Bibiana, “la rubita”, “la ilustre niña”, “la Modelo”, “la Belleza”, “Beatriz” y Emilio U “el narrador”, se revelan las cualidades que los tipifican y realzan. En otros casos, como “el hombre de la bata” o “el hombre de los cristales”, los personajes ni siquiera tienen nombre propio, sino que se establece su función a través de frases calificativas. Ahora bien, esta proliferación de sobrenombres, típico de la literatura griega clásica, muestra la armazón de la novela, causa digresiones de los acontecimientos, y provoca fatiga en el lector que tiene que recordar a quién se están refiriendo.

También intervienen personajes secundarios que sirven para aportar pormenores a la línea narrativa, pero en cuanto a su caracterización, son unidimensionales. Estos son Cécile, francesa y esposa de Emilio U, personas del ámbito intelectual que lo conocen, los amantes de la lluvia, el Dr. Schilling, Wolfy y pacientes del hospital mental donde por un tiempo está internada Camila. En estos personajes no existe una psicología de trasfondo, ya que únicamente muestran una faceta carente de aristas

Debe destacarse que el argumento evoluciona fundamentalmente a través de dúos: Fabián y Camila, Fabián y Bibiana, Fabián y Emilio U, Bibiana y Camila, Camila y Emilio U, Bibiana y Emilio U. Estas parejas se convierten en una unidad formada de un componente dinámico y otro pasivo; es decir, el que busca lo hace de una manera activa, desplazándose

fisicamente por la ciudad, y el receptor es más estático en cuanto a su emplazamiento. Sicológicamente, estos binomios están relacionados con el concepto del doble, que como Sweeney asevera, en la ficción detectivesca metafísica, se traduce en “the fear of being trapped within one’s self, on the other hand, and of being without a self, on the other” (249). Forman una unión porque uno no puede existir sin el otro, ya que es a través de la reflexión en el otro que pueden reconocer la imagen de sí mismos.

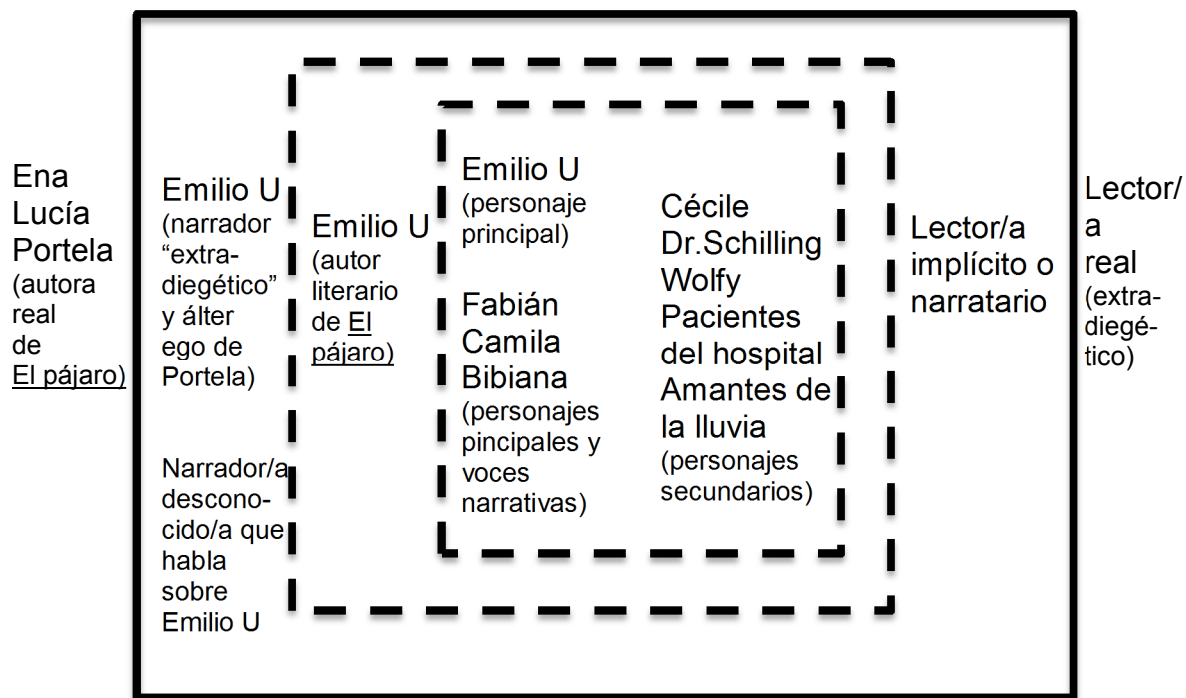
Emilio U se presenta a la vez como personaje, narrador y autor, interrumpiendo en la trama de la novela que leemos y haciéndonos reflexionar sobre la condición ontológica de los dos mundos a los cuales pertenece. La representación de su mundo interior se hace visible a través de un lenguaje que teje una ficción que se nutre y tiene como referente el mundo exterior del que proviene y es a su vez negado. Por si fuera poco, este nuevo espacio creado, donde ambos mundos se comunican, se le va de las manos a su creador, en parte porque la historia no se articula desde una única voz, sino que la intrusión de otros narradores revela la falta de control de Emilio U en su función de escritor. Fabián sabe que Emilio U está en el proceso de escribir su primera novela y en ocasiones ambos discuten sobre el tema.

De algún modo, los personajes de la novela de Emilio U van cobrando vida, no solo como reflejo de su creador, sino que también se rebelan, a veces apropiándose del relato y la acción. Fabián, Camila y Bibiana ofrecen su perspectiva en primera persona, alternando con un narrador que parece estar fuera de la historia y se refiere a sí mismo la mayoría de las veces en tercera persona, pero también usando el término “el narrador”, o “yo”. Aunque su identidad no se revela claramente, parece ser nuevamente Emilio U, esta vez como álter ego de Portela. Por momentos, se dirige a un lector o lectora que infiere está leyendo la novela.

Este narrador expresa sus propias limitaciones y las reconoce refiriéndose a ellas de un modo inevitable: “a veces creo que soy capaz de elegir, pero no es cierto. Como en los diálogos platónicos, cada elección es una falacia, un pretexto irrisorio para continuar la historia, para convencer de que no estoy loco” (48). Al intensificarse la pérdida del control, entre otras razones por el tormento que le causa no encontrarle un final a su novela, se produce el desenlace, donde Emilio U se convierte en el autor intelectual y material del crimen que escribe y comete. De este modo, es el criminal quien desplaza al detective para colocarse en el foco de la novela.

Sin duda alguna, la historia que cuenta El pájaro no es unidireccional, sino que utiliza el método de “cajas chinas” y se ve penetrada por violentas contradicciones que afectan la trama diacrónica y sincrónicamente. Los cambios en las voces narrativas, a veces enmascarados y a veces abruptos, se suman a la presencia de múltiples referencias intertextuales a la literatura, la pintura, el cine, e incluso a la propia obra de Portela. El esteticismo desbordado proveniente de prácticas neobarrocas como el exceso y el artificio, afectan la verosimilitud, añaden complejidad y provocan desorientación en el lector. El resultado es que la novela se constituye como lugar artificioso difícil de navegar.

Una representación esquemática de la armazón del texto sería así:



Obviamente, el cuadro anterior no explica todas las relaciones narrativas que se establecen en la novela, sino que pretende ofrecer una visión de la construcción simultánea del texto. Como puede apreciarse, la novela descansa en múltiples voces narrativas que se encuentran en niveles diegéticos diferentes que se comunican.

Análogamente, asociada a la idea de la novela como un laberinto de escritura infinita que el lector tiene el reto de recorrer y desenmarañar, se encuentra la filosofía borgiana de la vacuidad del tiempo presentada en cuentos como "El jardín de los senderos que se bifurcan", o sea, que la misma acción se produzca paralelamente en dos universos separados hace que el tiempo sea una correlación constante y se pierdan las diferencias entre pasado y futuro, importando únicamente el presente. En este sentido también apunta la simultaneidad de eventos que se narran en la novela, por ejemplo, cuando aparecen reproducidos uno detrás del otro los monólogos de los reclusos del hospital mental, pero el narrador advierte que "no

hay que olvidar que estas diminutas semblanzas fueron narradas todas a la vez por sus propios protagonistas (...) en menos de cinco minutos” (107).

Recapitulando, la búsqueda a nivel argumental se da primeramente en la obsesión que simula una novela que se define por las acciones entre los personajes, es decir, que en apariencia son sus deseos los que mueven los hilos de la trama, cuando en realidad dicha búsqueda encubre el crimen bajo la falsedad de un desenlace casual.

La búsqueda de lo antidetektivesco

Detective, criminal, and detection are no longer within the fiction, but outside of it (Tani, 114).

En el ya mencionado estudio del crítico italiano, este concluye que los elementos convencionales de la ficción detectivesca, entiéndanse el criminal, el cuerpo de la víctima y el detective, apenas se encuentran presente en las novelas antidetektivescas metafictionales y que es el lector quien suple la función de detective. Desde el comienzo El pájaro marca una diferencia del formato detectivesco, donde generalmente se parte del descubrimiento de un cadáver que suscita la sospecha de un crimen y por ende, el inicio de una investigación que determine un culpable.

La historia de un crimen

En el primer capítulo, se anuncia que habrá un homicidio con la peculiaridad de que en el momento de la enunciación, el crimen no se ha cometido aún. La revelación la hace el narrador, dirigiéndose a un lector implícito, mientras da detalles de la violenta relación entre Fabián y Camila. Asegura de que a pesar de los maltratos, “él [Fabián] no iba a matarla

porque de algún modo entreveía el futuro, el final de esta historia, la cual, te adelanto, es, entre otras cosas la historia de un asesinato” (25).

De esta afirmación se deriva, primero que el misterio radica en encontrar quién será el criminal antes de que cometa el crimen; segundo, que la omisión del pronombre que acompaña al verbo “entrever”, oscurece si es Fabián o Camila el que lleva a cabo la acción; y tercero, que el narrador se revela como conocedor de tal misterio y decide compartirlo con el lector. Otra interrogante que se plantea es que alguno de los dos, Fabián o Camila (no se dice cuál, pero conjeturamos que probablemente sea Camila, por su epíteto de sacerdotisa), tiene el poder de adivinar lo que está por venir, compartiendo con el narrador el conocimiento de la historia que está por narrar, y de alguna manera convirtiéndose también en cómplice.

Es pertinente señalar que el proceso investigativo convencional queda suspendido por la ausencia del crimen, y el suspenso se manifiesta en la gestación del delito y no en el delito en sí. En su lugar, debido a la anticipación del crimen, la investigación debe comenzar antes de que ocurra el asesinato. Por otro lado, el foco de atención se encuentra en descifrar quién será el asesino, que solo al final sabremos que es el propio narrador, que va dejando pistas falsas para que el lector sea quien se convierta en detective.

Este anuncio explícito inmediatamente ubica a un lector óptimo que, familiarizado con el formato detectivesco, echará mano a las expectativas de este tipo de lecturas en cuanto a las posibilidades de criminal, víctima, y reconstrucción de hechos. A partir de este proceso de búsqueda y eliminación, se forja una alianza entre el narrador y el lector, unidos a través de la acción de búsqueda, que se traduce en leer, ya que la única forma de averiguar lo que sucederá, es seguir leyendo. Paradójicamente, el crimen solo dejaría de cometerse si se deja

de leer la novela pero al enfrentarnos a un libro terminado, la lectura o no realmente no impediría nada, ya que el crimen está prescrito.

Ante este sentido de inevitabilidad, podemos afirmar que el lector, al tener que ir atando cabos, adopta el contradictorio papel de detective y cómplice a la vez. En este momento la paradoja afecta la construcción misma de la novela y sale del marco diegético. Aquí la frase “el final de esta historia” puede interpretarse como “fin” o “finalidad”, o sea, que el asesinato aparecerá literalmente al término de la novela, o que el objetivo de la novela es “entre otras cosas”, narrar el asesinato. También se deja claro que la novela será algo más que la historia de un crimen, por lo que las “otras cosas” quedan también por averiguar.

Estos pronósticos ambiguos generan incertidumbres que mantendrán al lector a la expectativa, utilizándose el suspenso, uno de los elementos del género detectivesco convencional, pero estableciéndolo de forma narrativa. Asociado a este estado de tensión, y como en lo policial, el narrador se encarga de establecer ciertas sospechas sobre los que potencialmente podrían ser el asesino, a través de comentarios que aluden a ciertas actitudes o pensamientos violentos de algunos personajes, distrayendo de esta manera la atención del lector, que debe seguir cada hilo falso sin darse cuenta de que el asesino es precisamente quien narra y escribe esta historia. Este es el caso de Fabián, de personalidad y acciones violentas: “el personaje que no consigue engañarte y que, para su desgracia, *y quién sabe si también para la tuya*, será al final reducido, explicado y condenado en virtud de los preceptos morales y estéticos de Van Dyne para el género policial” (15). En este caso el narrador, en un alarde de poder, amenaza al propio lector con una suerte adversa que se sale de los límites del libro que está leyendo.

En este sentido, la novela tiene puntos de contacto con la escritura neobarroca, ya que cuando El pájaro declara que es la historia de un asesinato pretende tomar la realidad como patrón e imitarla, pero con la intención de que el producto no sea idéntico, sino una simulación, o sea, la narración de cómo se escribe esa historia de ese asesinato. Esta simulación sirve para disfrazar y ocultar la verdadera identidad, creando inseguridades en el lector, a veces a modo de falsos reflejos o ilusiones ópticas.

Espejo, espejismo, especulación

Tal vez pensaba que quien pone demasiado de su vida en su ficción, corre el riesgo de poner también demasiado de su ficción en su vida. (El pájaro, 199)

Intrínsecamente vinculado al crimen, señalamos la representación del espejo en esta novela porteliana. A pesar de que su presencia no es constante, aparece en momentos significativos asociados con matices de ficción y verdad. Tani ofrece como una de las características de la temprana novela anti-detective, el espejo, que considera una distorsión de la novela llevada a cabo por el narrador. También lo asocia al concepto del “doble”, y de la reproducción falseada de una realidad multiforme (47-49). En ese sentido nos remite a Lewis Carroll, porque lo que refleja no es la construcción real sino que constituye una puerta hacia una realidad paralela.

Agregando a lo anterior, analizaremos también lo especular en su acepción derivada del espejo como objeto, pero además como herramienta para establecer hipótesis y teorizar sobre el crimen en la novela. Desde las palabras iniciales, el espejo se señala como uno de los lugares importantes donde tendrá lugar la acción, que se revela como búsqueda circular: “entonces todo era recorrer la casa, del escritorio al cigarro, a la cocina, al espejo del baño, a

la ida y a la vuelta” (11). Más adelante, es crucial es para la comprensión del personaje de Fabián ya que su caracterización tiene lugar frente al cristal de azogue:

El espejo del baño, último y fatigado de los espacios interiores, no sólo era testigo, sino también cómplice de sus mejores incertidumbres.
El espejo era un cuadro capaz de provocar espasmos, mortales contracciones, como diría Djuna Barnes. Más que enfrentarlo, colgaba sobre él. Porque Fabián no se construía: el pelo negro, negrísimo sobre los hombros, bien cortado y perfumado, los ojos color resina atrapadora de insectos bajo las cejas levemente arqueadas parecían, por supuesto, contruidos por otro que, entre devaneos y misticismo, se deslizaba florentino por las esquinas del *quattrocento*. (14)

En primer lugar, el espejo es un espacio íntimo que habita tanto en la casa como dentro de Fabián. En cuanto al uso de la nomenclatura policial, se personifica al objeto para convertirlo en “testigo” y “cómplice”, precisamente las funciones que anteriormente le asignamos al lector. También puede llegar a ser “asesino”, ya que puede ocasionar síntomas letales. Es también el lugar que enmarca o aprisiona la vida de Fabián, un “cuadro”, que puede entenderse como figura plana cuadrada o una pintura o retrato.

La descripción continúa con la frente, la nariz, la boca, para dejar entender que Fabián no es real, ni siquiera es original del autor, sino una copia cuyos rasgos llaman la atención por no parecer de su época (habanero, ha nacido por los años setenta). La imagen estática y enmarcada de Fabián provoca una irrupción en la diégesis y trae a colación uno de los temas que más resaltan dentro de la narrativa porteliana: la identidad. La repetición del vocablo “construir”, a manos de otro, recalca que Fabián es una creación ficticia, que no tiene control sobre sí mismo, sobre su “existencia”. Es también parte de la autoconsciencia de la novela en construcción.

Seguidamente, se revela que en el espejo convive la tensión entre lo real y lo ficticio, es donde Fabián reconoce en los rasgos de su cara un vaticinio que no logra explicarse. A modo de ilustración, valga la siguiente cita:

Aunque era el hombre de la medalla en muchos sentidos, o tal vez por eso, su rostro le deparaba diversos asombros cada día. Después de perderlo, lo perseguía, lo encontraba de nuevo y así. A veces Fabián no estaba y el hombre de la medalla permanecía en el espejo. Aquel rostro lo marcaba, lo determinaba, lo hacía sentirse abocado a algo que él mismo no conseguía esclarecer. Tal vez un destino, una vindicación total que intentaba descifrar en los oscuros oráculos del baño como quien planea una broma nerviosa. (15)

A pesar de coincidir simultáneamente en el mismo lugar, existen dos caras de un Fabián que experimenta extrañamiento al ver su imagen reflejada, y que busca interpretarla en forma o de vaticinio para averiguar sucesos futuros. El contraste entre lo estático que ofrece su rostro fijo y lo dinámico que provoca el acoso al cual es sometido por él mismo, acrecienta la incertidumbre y provoca suspenso. Esta intriga tiene como objetivo conducir al que lee a un cuadro de Sandro Boticelli, que data aproximadamente de 1475, y que reproduzco a continuación:



Para la época la composición es innovadora e intrigante, porque aparecen dos caras, la del sujeto del retrato, y la del perfil de la moneda. No consideramos casual la identificación del personaje de Fabián con el protagonista de una pintura sobre la cual hay tantas incógnitas en cuanto a la identidad del sujeto, con varias versiones que llegan hasta especular que es el propio Boticelli por el parecido con otros de sus autorretratos. Por supuesto, la sugerencia de que el cuadro es la fuente que le da vida al personaje de Fabián, apunta que la novela es un producto fabricado que imita algo real.

Pudiéramos detenernos en la traslación de Fabián a Boticelli, pero típico de Portela, el rastro se prolonga para revelar que el cuadro anterior, *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo eil Vecchio*, copia una técnica que había sido recientemente inventada por el pintor flamenco Hans Memling. Véase más abajo, como el retrato *Portrait of a Man with a Roman Medal*, revela la semejanza de ambas obras, coincidiendo además en que en esta última la identidad del sujeto es desconocida también.



De esta manera, la *mise en abyme* se aprecia en la descripción de Fabián frente al espejo-cuadro, que está inspirada en el cuadro de Boticelli, que copia al de Memling con la misma temática. Así, frente al espejo encontramos las reacciones opuestas de reconocimiento

y extrañamiento. Fabián no se reconoce en su reflejo; sin embargo, es en la descripción frente al espejo que el lector puede identificar que se trata de un cuadro. Mediante la écfrasis, el lector puede advertir que la imagen Fabián es la misma del cuadro de Boticelli, pero el propio Fabián no lo distingue, y en vez de encontrar su identidad, se pierde. En palabras de Octavio Paz, “el espejo que soy me deshabita” (72). El lector también forma parte del juego especular, ya que al asomarse a ver lo narrado, puede verse reflejado en él, y por ende, ser parte de la narración.

La multiplicación de Fabián dada a través del espejo (es él mismo, pero a la vez “el hombre de la medalla”, que es copia de otro, ambos desconocidos), marca una apertura de fronteras espaciales y temporales, abriendo las puertas a otra(s) historia(s) que no se narra(n). Estas posibilidades que no llegan a más están dadas a través de un Fabián que podía haber sido pero no lo es porque no se reconoce, nadie más que el narrador —y esperemos que el lector— lo hace: “lo ignoraba todo acerca de su metáfora (...) en la Galería de los Oficios, ambigua edificación. No le había sido dado reconocerse ni siquiera en una postal” (15). El uso de la voz pasiva en la última frase, nuevamente subraya la existencia de un Creador omnipotente que decide, y aunque otros como Camila intuyan algo, no es suficiente como para cambiar la historia: “incapaz de explicarlo, sentía también el aspecto florentino de Fabián como una de las claves de su extraña conducta” (217). Como puede apreciarse, las referencias al parecido de Fabián con el cuadro de Boticelli se encuentran diseminadas en el texto de principio a fin, a veces a través de alusiones al museo donde se encuentra, o a la ciudad. Esto recalca el interés de Portela de que el lector se lance a la tarea de establecer la conexión.

También existe una relación entre el espejo y la concepción del tiempo en la novela, o más bien de la historia que no leeremos. Al principio, el espejo le devuelve a Fabián la fe de que su vida no es un fracaso, de que existe una posibilidad de cambio: “su rostro en el espejo lo alentaba, lo hacía esperar otra variante del milagro” (27). No obstante, la esperanza es falsa, convirtiéndose en espejismo. En esta ocasión el espejo se muestra tergiversador del futuro.

Más adelante, en una conversación, le manifiesta que Emilio tiene la opción de no escoger hacerlo víctima de la violencia, también frente a un espejo: “si me rompes la cabeza, como tú dices, en el baño del lugar ese, tú sabes, va a ser algo muy pero que muy sucio y vas a coger tremenda mala fama en los predios de la Habana subterránea. Tú eliges...” (117).

En resumidas cuentas, las acciones relacionadas con el crimen y que se narran frente al espejo permiten reflejar un estado fluctuante entre la materialidad y su inverso. El espejo es el objeto donde se materializa la unión y la separación de dos mundos que se complementan, donde se aprecia la paradoja entre lo estático del espejo y el movimiento.

Por otro lado, relacionamos el uso del espejo con lo cinematográfico, que a su vez tiene vínculos con lo detectivesco. En palabras de José Antonio Portuondo, quien a su vez se apoya en aseveraciones de Alfred Hitchcock: “el descubrimiento de un crimen viene a ser para el lector como la proyección de una película cuyas escenas parciales, estáticas filmara la sensibilidad de cámara fotográfica del detective” (48). En El pájaro, es en el espejo donde el asesino y la víctima aparecen delante de una cámara, imitando el interrogatorio que puede tener lugar durante una escena policial, y donde se intenta resolver el crimen. A través de este efecto, solo el lector y el autor conocen la verdad de Fabián y el crimen en sí.

En suma, el reflejo del asesino y la víctima que se proyecta en el espejo, llaman a la reflexión del lector, que como ya mencionamos, se convierte sin quererlo en testigo y cómplice de un delito. El crimen no se narra sino a posteriori. Solo tenemos acceso al asesino, quien “frotándose los ojos contra la superficie del espejo”, reflexiona sobre lo que ha hecho (211). No es hasta que Emilio se refleja en el baño—reflejo del lugar del crimen—que puede admitir y reflexionar sobre el mismo. Es por ello que el espejo no es estático, sino que está en movimiento y es parte del juego de desenmascarar la realidad. Es parte de la duplicidad, porque en él se desvela el original de la copia, se establece la duda sobre si la realidad imita al arte o viceversa. Por lo tanto, no creemos que sean casuales que las interrupciones en el relato para dar la descripción física de Fabián, y el *flashback* de Emilio U en el baño sobre el último encuentro con su amante, se hagan todas frente a un espejo. Es únicamente frente a los espejos donde se hacen visibles la víctima, el asesino y el momento del crimen, y por ende este constituye una vía de acceso al misterio de la novela ya que es ahí donde se resuelven las interrogantes de quién es la víctima y quién es el asesino.

En síntesis, hemos apreciado que el espejo en esta novela constituye un espacio reflejante interior y exterior, en tanto lo que se refleja, el que contempla o se contempla se encuentran asociados a vaticinios reales o desfigurados del crimen en cuestión.

Asesino, asesinato y escena del crimen

El descubrimiento de la identidad del criminal por parte de Emilio U “extradiegético” recaerá sobre sí mismo como personaje. El asesinato se da a conocer a través de una elipsis narrativa, ya que se suprime el momento en sí, el motivo y los detalles. Solo se hace referencia al mismo después de que ocurre, cuando Emilio U. regresa a casa atemorizado:

En una madrugada de pesadilla, húmeda de todos los líquidos, nadie como el narrador para intentar sigilo y después tropezar con cada uno de los muebles y ángulos por llevar su perfección a la torpeza. Él, que había logrado abrirse paso por las tinieblas, los crujidos del bosque y el cuerpo de su amante con inigualable presencia de ánimo, corrió a encerrarse en el baño digamos asustado. (210, los subrayados son míos)

Observamos que el narrador se alude a sí mismo como personaje narrado. A este hecho no se le da ninguna explicación y se trata con naturalidad la transgresión donde la primera y tercera personas pronominales paradójicamente se funden en una sola.

El arma homicida la constituye un obsequio de su amante: “el regalo de que le hablara Fabián durante aquella tempestuosa última vez, había resultado ser, como temía, un bastón de golf, ligeramente oxidado” (211, subrayado mío). El tipo de regalo y el comentario de que la acción era esperada por Emilio U, enfatizan la inevitabilidad del asesinato, restándole responsabilidad al asesino y transformándolo en víctima de un destino ineludible.

La descripción del crimen es esquiva, sin detalles, centrándose en el instrumento “tenaz y contundente para golpear con él una y otra vez en lo duro y en lo blando hasta destrozar lo que se ama” (211). La teatralidad de la narración, omitiendo los motivos y enfatizando el afecto que el asesino siente por la víctima, disminuyen la atrocidad del acto transgresor. Además, la abstención a mencionar la primera persona, reemplazándola por el “se” impersonal, nos hacen descartar el acto de escribir como confesión. En cuanto a la dimensión estética del discurso, llama la atención que no se siente arrepentido, sino que recalca que el asesinato es producto de la ficción: “tanto temerle al sol, se dijo, para terminar su historia en una noche lluviosa” (211).

En este sentido, el asesinato no se presenta como hecho en sí, sino como creación. Por ello, nos remite a la dualidad del *whodunit*, descrita por Tzvetan Todorov, donde señala que este tipo de novela “contains not one but two stories: the story of the crime and the story of

the investigation” (44), pero va más allá, porque esta dualidad se multiplica, ya que además de centrarse en la historia de un crimen, el aparato discursivo intenta crear una ilusión de la realidad a la vez que llama la atención sobre el espacio narrativo.

Nuevamente, lo más importante no parece ser el crimen en sí, sino la necesidad de narrar esta historia, o más aún, llevarla a su fin. La falta de control que demuestra su narrador, y a la que ya aludimos anteriormente, es quizás una forma de abogar por su supuesta inocencia, ya que ni él mismo sabe al principio que se convertirá en el asesino de su propia historia, sino que por todos los medios intenta que sea Fabián. No obstante, en su plan, la propia escritura le juega una mala pasada invirtiendo los papeles de asesino y víctima.

En cuanto al manejo de la solución, Tani destaca lo que el estudioso denomina “book-conscious-of-its-bookness”, donde el proceso de investigación no ocurre de la manera convencional en la que un detective lo lleva a cabo, sino “in the relation between the writer who deviously writes (‘hides’) his own text and the reader who wants to make sense out of it” (43). El cadáver de Fabián, o sea, la prueba de que se ha cometido un crimen, queda enterrado en el texto, al no existir la figura del investigador que se dedique a reconstruir el crimen y solucionarlo, esta función debe ser adoptada por el lector.

En El pájaro, el asesinato por parte de Emilio U queda a modo de crimen perfecto a través de la presencia de una crítica implícita al gobierno cubano al presentar el entorno urbano de la Habana de los años noventa, y los acontecimientos que ocurrieron durante el Periodo Especial como el escenario donde se desencadenan una oscuridad y violencia fuera del control del sistema judicial del Estado, ya que son la falta de orden y justicia las que posibilitan que el crimen quede impune y el asesino sin un castigo por parte de la sociedad.

La búsqueda del texto: lo metaficcional

To be aware of the sign is thus to be aware of the absence of that which it apparently refers and the presence only of relationships with other signs within the text. The novel becomes primarily a world of words. (Patricia Waugh 57)

En el prólogo a la novela, Abilio Estévez define El pájaro como un proyecto “que busca a tientas, con dificultad y con pericia, su propia estructura, la armazón de un mundo en un sistema verbal” (14). En El pájaro, la duplicidad se manifiesta asociada a las dicotomías verdadero-falso, realidad-ficción, y definitivamente ligada al arte de narrar. Es por ello que señalamos la metaficción como una de las características formales que define esta primera incursión porteliana en el género novelístico.

Una incógnita textual

La complicación del lenguaje y de la situación enunciativa da inicio a la novela con una página sin número, con un único párrafo, que por su importancia, reproduzco íntegramente a continuación:

Intentaba recuperar el dominio de sus nervios. Contempló las raíces que emergían de la tierra, el tronco vigoroso, las ramas, el cielo rojo entre las ramas. Eso, verticalidad. Erguirse de nuevo. Quería jugar con cierta ironía, como había hecho hasta entonces, sin dejarse involucrar del todo en la inconcebible fabulación urdida por ese loco de rostro renacentista. Debía ser inteligente. Pero se sentía agotado, en el justo límite de la zona de peligro.

Una lectura atenta revela un narrador en tercera persona que habla de alguien más que mira las partes de un árbol, de abajo hacia arriba. Se aprecian referencias fálicas y eróticas en la descripción. Este narrador es al parecer extradiegético—no se involucra en las acciones—y omnisciente—admite que el otro siente ganas de participar en un juego que no revela pero que ya ha experimentado antes. Prosigue adelantando que el observado quiere utilizar la

ironía, pero con cuidado de no caer en la trampa de un tercero que intentará enredarlo en una invención inconcebible. El que cuenta reconoce la importancia de actuar con sagacidad, pero a la vez admite su cansancio y el riesgo al que se encuentra expuesto.

En esta tarea de detective, el lector deberá estar atento a las pistas para desentrañar el enigma, ya que más adelante se harán reconocibles la mayoría de los elementos de este texto inicial. Por ejemplo, al pasar la página, el título y el primer capítulo ofrecen indicios para averiguar por qué Fabián es “ese loco de rostro renacentista”. La burla disimulada la practican varios personajes como Camila o Fabián. Este último, antes de conocer a Emilio U, imagina conocer a alguien para entablar “una comunión irónica que, al mismo tiempo, consiguiera escapar a la ironía empalagosa y verde que lo embarraba todo por aquellos días” (28, todos los subrayados son míos). Más adelante, en una de las conversaciones telefónicas entre Emilio U y Fabián, este último detalla su transformación en una planta, cosa que nos refiere al párrafo inicial. Las referencias intertextuales a las obras del poeta francés Jean-Pierre Duprey (1930-1959, La Forêt Sacrilege) y de la escritora estadounidense Djuna Barnes (1892-1982, Nightwood), hacen más referencias al párrafo y añadirán el toque de angustia espiritual y homosexualidad respectivamente: “me siento como alguien que espera un tren que se lo tragó la tierra, un tren desbarrancado, y estoy empezando a echar raíces, a convertirme en un árbol del bosque sacrílego, del bosque de la noche en medio de la ciudad” (62, todos los subrayados son míos). También relacionada con Fabián está la frase “la inconcebible fabulación”, cuando se da a entender que Emilio U narrador no tiene el control total del desarrollo de la novela, sino que puede perderlo porque Fabián puede cambiar el rumbo y el desenlace de la acción. Esta frase se repite en la novela cuando Fabián desempeña la función de narrador y para encabezar las secciones donde se reproducen unilateralmente

conversaciones telefónicas entre Fabián y Emilio U-personaje. En todas ellas, se omite lo que dice este último y el lector debe inferirlo por las respuestas de Fabián, aunque en algunos momentos estas deducciones son infructuosas porque hay detalles que nunca se llegan a suplir. Algunas de estas frases aparecerán más adelante textualmente—como títulos de capítulos de la novela (“Ese loco de rostro renacentista”), o encabezando secciones (“La inconcebible fabulación”)—o destacadas visualmente (sólo podía aprenderlo de una manera: *mirando desde el suelo*). Otras frases aparecen con ligeras variantes pero indudablemente nos remiten a este párrafo inicial: “pensó que sin darse cuenta estaba llegando a su límite, que aquél podía ser un juego peligroso” (194).

Consideramos este párrafo inicial y que aparece *in medias res* fuera de la diégesis y como la primera pieza del rompecabezas que se le ofrece al lector real o extradiegético para que lo arme o le encuentre sentido. La agrupación de frases carentes de referencias temporales y locales, cuya significación es por ahora oscura y confusa, inicia al lector en una aventura lúdica para involucrarlo en la (re)creación del texto.

Es justamente este efecto caótico, exacerbado por suspensiones de la trama en donde el narrador se dirige al lector, el que le proporciona a El pájaro dinamismo y una sensación de simultaneidad. Esta sensación se experimenta casi desde el inicio, a veces de forma encubierta—como cuando se compara a Fabián con “ese personaje misterioso de una película que empiezas a ver ya empezada” (15)—y también de manera explícita a través de señalamientos deícticos a lo largo de la novela, como cuando Emilio U le confiesa al lector que ésta que está escribiendo es su primera novela. Es por ello que coincidimos con Nanne Timmer cuando afirma que “the suspicion of a simple *mise en abyme*, i.e., that Emilio U. is

the writer of the story we are reading, finally cannot be maintained, as the fictitious world his novel depicts gets confused with the world in which the novel is written” (196).

Así como en los relatos detectivescos algunos objetos son claves para reconstruir la historia y solucionar el crimen, en El pájaro las palabras y frases adquieren el papel de señales para descifrar la narración. Siguiendo esta línea, consideramos El pájaro como construcción verbal, ya que aquí la escritura tiene el doble papel de narrar los hechos que deben ser interpretados y a la vez interpretar el misterio de su propia narración, siempre llamando la atención a la dificultad de aprehender la realidad con palabras por la falta de puntualidad de estas últimas y por las infinitas posibilidades que se pueden generar. Un ejemplo claro lo encontramos en los múltiples contextos en que se hace referencia a los tres elementos que componen el título, de por sí enigmático, y que lejos de ofrecer un porqué, complican aún más la novela.

El título y la metaficción

Desde el inicio, aparece la frase “el pájaro enjaulado, no pincel, no tinta china” para transmitir el tedio y la atmósfera de privación de Fabián, que se siente prisionero en el espacio de su casa, en un lento transcurrir del tiempo (11). Esto parece ser la génesis de la novela, que se origina como consecuencia de esas sensaciones.

Más adelante, en “el pájaro desbordado, no pincel, no tinta china” se aprecia una sensación de desenfreno dada por “retazos de ideas”, “analogías discordantes”, pero que a la vez genera un vacío que pudiera representarse visualmente en la ausencia de palabras: “quizás esta página debiera estar en blanco” (27). Pájaro disperso, la novela no puede cuajar. Un poco después, reaparece “otra vez el pájaro veloz, no pincel, no tinta china” para hacer

alusión a la persecución violenta de Fabián detrás de Camila, que por una vez se rebela y le devuelve la agresión, a modo de desquite, dejando a su agresor derrotado e indefenso en el suelo (34, todos los subrayados son míos).

Un detalle relevante es que en los ejemplos anteriores, es Emilio U en su función de narrador el que introduce las variantes del título, siempre con el mismo sintagma gramatical: el primer sustantivo seguido de un adjetivo que lo describe, y la negación o ausencia de los otros dos sustantivos. Por lo tanto, todas las variantes podrían considerarse como las fases del proceso creativo, con la angustia e insatisfacción que suscita el no poder adueñarse de la exactitud. La novela en su totalidad, contenida en el título, puede verse como un conjunto aleatorio dentro de esas y quizás otras combinaciones. Interpretamos la insistencia en llamar la atención al título como una manera de lanzar al lector hacia una búsqueda, ya que si éste no se ha preguntado su relación con la novela, definitivamente pensará que es importante hacerlo.

Relacionado a la materialidad del acto de escribir, el “pájaro” podría verse como el resultado de la acción física ejecutada con los materiales “papel” y “tinta china”, llamando una vez más la atención a algo tangible y palpable. Esta deducción se podría apoyar con otra de las menciones hacia el final de la novela, esta vez como “algo que se pueda escribir con pincel y tinta china para guardarlo siempre entre el pecho y la camisa como un chaleco antibalas o una cajita muy secreta” (149, todos los subrayados son míos).

El narrador mismo hace un aparte para confesarle al lector su propia confusión a la hora de recomponer lo que leemos, a la vez que revela su identidad como personaje porque le gusta inmiscuirse en sus creaciones:

Las historias se cruzaban, se interrumpían, formaban una red, una malla doble, triple y pegajosa, difícil de leer. Un torbellino de la acción continua y la

acción puntual que me llegó en jirones y nunca pude recomponer buscándole un sentido. Porque soy tímido, desmesurado (si lo prefieres, denso) y padezco de ansiedad. Me fascina figurar en mis inventos como las moscas en la comida vieja y los guajacones en el fanguito. A la manera de Laotsé. (43)

Llama la atención que utilice la lectura, evidentemente el proceso inverso pero complementario de escribir, para reconocer su propia confusión y admitir que ni él mismo ha logrado encontrarle a su escritura una razón de ser.

Aunque su explicación raya en el absurdo, nos da a conocer su predilección de aparecer en su obra, del mismo modo que uno de los filósofos chinos más reconocidos, Laotsé, a quien se le atribuye el taoísmo. Esta declaración provee otra pista para entender el origen del título, ya que los primeros manuscritos taoístas, textos escritos en seda, y con tinta china, se desenterraron en Mawangdui, lugar al que se hace referencia en el epígrafe que encabeza la novela: *“Al sonido del gong, los pájaros descienden de su nido; Bajo los pasos errabundos, susurran las hojas muertas”*, pero que también, tal vez para despistar, parece indicarse como un quién y no un dónde.

La misma línea del viaje referencial al Oriente prosigue a través del personaje de Fabián, cuando se refiere a que Emilio U pretende “contar historias como ésa del pájaro, el píncel y no sé qué otro disparate relacionado tal vez con cierto ideograma del siglo XVII” (50). En este caso, se deja clara la opinión de Fabián, quien resta valor a la creación literaria de Emilio, definiéndola como una de sus extravagancias. La inexactitud de la frase “no sé qué”, y la equivocación de la época histórica (el ideograma es del siglo IV), dan a entender la ignorancia y desestimación de Fabián, incluso después de probablemente haber hablado con Emilio U del tema. Pero el menosprecio de Fabián se extiende a la doble vida que lleva el escritor, haciendo alusión a su raza y preferencia sexual: “tú eres un hombre blanco y casado,

o mulato chino y pájara clandestina, que para el caso es lo mismo” (111). “Pájaro” equivale a homosexual en el argot popular cubano, pero aquí Fabián lo exagera usando el femenino y su condición de oculto, acusando a Emilio U de farsante, hecho que debe alertar al lector en cuanto a su confiabilidad como narrador.

Pero hay más alusiones al título, esta vez para indicar que la ficción se ha desbordado de su marco y del control del su creador, y ya forma parte de lo urbano: “la ciudad envuelve al perseguidor. No puede evitarlo porque ella lo envuelve todo, o casi todo. Lo hace con sus pájaros, ya sean grises o lluviosos (pincel y tinta china, grabados)” (148, todos los subrayados son míos). No es hasta casi el final que aparece el título como lo conocemos, demostrando así que las combinaciones anteriores no eran más que posibilidades que no llegaron a concretarse, variantes que desembocaron en el título final: “Así era *El pájaro: pincel y tinta china*, una historia como la seda. Envolverte, translúcida, sensual. Emilio había terminado de contarla en otro espacio aquella misma noche, dejándola caer en la boca de Beatriz, bien adentro” (183).

Aquí el “pájaro” creemos que deja de ser metáfora para convertirse en materia, sobre todo cuando se tiene en cuenta que son precisamente las páginas que estamos leyendo. En cualquiera de los casos, los significantes se van llenando de significantes que remiten a otros, *horror vacui* (literalmente experimentado por Emilio U escritor ante la página en blanco). Una vez más, las palabras crean confusión, porque “contar” y “escribir” parecen ser sinónimos. No se sabe cuál de los Emilios U es quien realiza la acción, o si se sirve de Beatriz como intermediaria, o las dos variantes simultáneas en el tiempo, pero en lugares diferentes. Además, al introducir la historia en el cuerpo de Beatriz, hay insinuaciones sexuales.

El propio Emilio U “autor” reconoce las fases por las que ha pasado su creación, desde su gestación hasta su término, para concluir que:

su novela también sufría los estragos del Milagro era una víctima pasiva que primero fue un juego, un mosaico, una parodia, un *collage* de muchas fotografías, pinturas, recortes de periódicos; luego empezó a coger forma de diario de nadie, de rumor desenfrenado y a la vez agónico, y más tarde no fue ya nada preciso, un espía de la nada, una masa informe y abigarrada de la que había que salir lo más pronto posible si uno no quería volverse loco. (190-91)

En esta cita se destacan los vocablos que remiten al género policial, esta vez referidos a la novela como “víctima” o “espía”, y finalmente causante de daño. También podemos observar una actitud quijotesca de Emilio U, pero esta vez la causa de su demencia no es leer, sino escribir.

Entendemos las múltiples autorreferencias al título y sus variantes como otra manifestación de la metaficción, porque llama la atención a su carácter autorreferencial. Es un recordatorio de que el lenguaje, en su intento por captar la realidad, resulta en la creación de otra. Como ya hemos mencionado, la presencia de Emilio U en el texto como autor de El pájaro produce una división entre su contenido y construcción. Él se encuentra consciente de esta situación (mover la cita anterior). Sin embargo, en este punto de la novela ya es demasiado tarde y Emilio U y su creación acaban fundiéndose en uno solo.

Si reflexionamos sobre las múltiples alusiones al párrafo inicial, notamos que se puede interpretar de dos formas antagónicas. En el primer caso, podría decirse que la situación que relata es la que le sirve de inspiración a Emilio U para escribir su primera novela. Es su esencia, la semilla que dará fruto mientras nos adentremos en la lectura, o sea, la génesis. De manera opuesta, si al finalizar la novela nos remitimos al párrafo inicial, este servirá de colofón o remate, como un conjunto de datos que marcan un rumbo hacia el final del proceso. En las novelas detectivescas clásicas, este conjunto de pistas conseguiría

relevancia, pero a diferencia de lo que sucedería en estas, su reconocimiento no nos permite aprehender su significación. En otras palabras, la investigación queda inconclusa.

Otras instancias metaficcionales

Además de que El pájaro se recree a sí mismo comentando los procesos de su propia creación, existen otros mecanismo metaficcionales que ponen de relieve lo que Patricia Waugh califica su propio método de construcción (2). Las barreras entre la creación literaria y el mundo exterior se rompen, estableciéndose una correspondencia biunívoca donde ambos mundos se relacionan, provocando cambios en uno u otro, dislocando el pasado y el presente. En palabras de Waugh “in the post-modern period, the detective plot is being used to express not order but the irrationality of both the surface of the world and of its deep structures” (83).

Por ejemplo, cuando Camila experimenta una recuperación milagrosa e inexplicable después de leer “Los últimos serán los primeros”, que en realidad es un cuento de Portela, pero se le adjudica a Emilio U, o en otro momento relacionado, mientras Camila le narra a Bibiana el mismo cuento, y mantienen relaciones homosexuales, a partir de ahí a la modelo no se le puede despertar el deseo sexual “si antes no le hablaban de semiótica, post-estructuralismo, crítica formal, teoría de los campos y otras porquerías que sus desdichados amantes no conseguían aprender” (128).

Como parte de la fragmentación ya mencionada, la novela se autocomenta, multiplicándose hasta hacerle perder el hilo al lector. Por ejemplo, en una conversación entre Fabián, Camila y Bibiana, el narrador maneja referencias al aparato crítico para explicar las actitudes de los personajes: “la mejor respuesta, como diría Susan Sontag (el Nuevo Realismo no puede vivir al margen de lo anterior, de lo ya dicho, es un parásito hambriento

y, por tanto, precisa de la cita, a veces, incluso, de la cadena de citas), es la que destruye la pregunta” (102). Aquí podemos apreciar que las palabras de Sontag son mucho más escuetas que el largo y complicado paréntesis que la explica a la manera del narrador.

En otro momento, el narrador se burla del uso la intertextualidad en la propia novela, restándole importancia al origen de sus palabras : “yo mismo cito de memoria frases insólitas que leí una vez, no recuerdo dónde, o que escuché de alguien en algún lugar y que entonces me parecieron serias y bonitas”. Continúa admitiendo que es un acto irresponsable, pero aún así no parece interesarle, y se adelanta a las posibles críticas: “no es serio, ya lo sé. “Pero no me importa. Lo hago porque me gusta. Yo cito alegremente, sin preocupaciones de ninguna índole” (137).

Asimismo, Emilio U hace observaciones sobre el género policíaco y se muestra conocedor de las técnicas de la novela policial, haciendo referencia explícita al ensayo de Willard Huntington Wright (1888-1939), escritor estadounidense y crítico de ficción detectivesca que utilizó el pseudónimo de S.S. Van Dynne y estableció veinte reglas para escribir historias policiacas.

Por otro lado, el narrador presenta a sus personajes refiriéndose a ellos de tal modo, llamando la atención a su condición de sujeto creado. En las citas a continuación se evidencia un diálogo con con el lector, donde el narrador-autor revela el modo en que concibe los entes de sus novelas: “mis personajes no tienen familia y no creo que la necesiten” (41-42). “Mis personajes, ya lo dije, no tienen familia: nacieron del aire, de los árboles, del fuego mismo” (47).

El vacío en forma de silencio también se convierte en una práctica narrativa porteliana. Se aprecia en los pensamientos atropellados de Camila cuando está en el

manicomio, cuando reflexiona bajo los efectos de estupefacientes que calman su dolor pero no la adormecen del todo:

Porque la muerte no era más que su propia mitología, *tzonpantli*, catrina, guadaña, convidado de piedra, lugar común. Un significante vacío o más bien lleno por el Miedo. Un tema difícil que en lugar de prosa tal vez precise versos formularios o silencio en virtud de lo que dijo no recuerdo ahora quién.
(59)

Estas digresiones creemos que tienen la función de desviar al lector en su tarea de búsqueda, e incluso poner a prueba su capacidad de concentración, o lo que en la novela antidectivesca constituirían las pistas falsas. En estos momentos se detiene el tiempo de la acción para destacar el suspenso de la acción, una vez más saliéndose del marco diegético.

Como mencionamos anteriormente, en el caso de Portela, pensamos que el evidente uso de la metaficción enmascara otra de sus propuestas, una de índole social y política. Elzbieta Sklodowska, en su análisis sobre la transgresión paródica de la fórmula policial, reafirma la idea de Mempo Giardinelli que además de divertir y provocar evasión, otro objetivo de la novela negra “puede—y debe ser—un arma ideológica” (112). Por supuesto, esta idea encaja muy bien con la literatura policiaca cubana de los años setenta, que como ya expresamos anteriormente, sirvió como propaganda ideológica del sistema. Pero quisiéramos extender esta idea a las novelas detectivescas metafísicas portelianas, donde se aprecia no solo una liberación a través del uso lenguaje, sino también la idea de que el lenguaje puede crear nuevos mundos, nuevas realidades, muy distintos a los que le dan origen.

En nuestra opinión, la crítica no solo consiste en presentar los crímenes de la sociedad cubana de los noventa, sino que va más allá cuando estos quedan impunes y sin resolución.

El uso de la intertextualidad también es una estrategia para provocar la suspensión de la narración, esta vez al picar la curiosidad de un lector que no conozca dichas instrucciones

y salga momentáneamente del texto en su búsqueda. Si lo hace, cuando regrese a El pájaro lo hará intentando utilizar esas herramientas para interpretar la historia. Una vez más se dará cuenta, desilusionado, de que todo ha sido una falacia. Casi ninguna de estas “leyes” para escribir “misterios literarios” se cumplen en la novela. Por ejemplo, el más obvio es que no deben existir aspectos que entorpezcan la acción o sean irrelevantes: “para estar seguros, debe haber las descripciones y dibujos de personajes justos para darle a la novela una verosimilitud”.

En las consideraciones finales, recapitulamos el planteamiento de la búsqueda como labor infructuosa tanto de los personajes, como de los roles de Emilio U autor y de un lector-detective implícito. En el plano extradiegético, un Emilio U narrador pone en evidencia el carácter ficticio de lo que ocurre en la diégesis, descubriendo su armazón y mostrando el tormento del proceso creativo que da lugar a la novela que en apariencia se escribe mientras se está leyendo. Además, en este plano parece ser que el crimen cometido no es real, sino una creación literaria. Esto tampoco queda del todo claro, sobre todo por la falta de omnisciencia y de control de Emilio U como narrador, sumado a las intrusiones de personajes de la diégesis (como Camila y Fabián), que desempeñan también la función de narradores. Además, hacia el final de la novela, aparece otro narrador que anuncia de manera premonitoria que el autor de El pájaro, o sea, Emilio U, morirá atropellado en una calle de Picardía, en el norte de Francia. De cualquier modo, podría decirse que el peso narrativo recae sobre Emilio U, o sea, que la mayoría de la novela está narrada desde el punto de vista de la mente del criminal.

La búsqueda en El pájaro se traduce en huida: a ojos de todos, la desaparición de Fabián se explica con su supuesto éxodo a los Estados Unidos, la novela de Emilio termina

abruptamente con su fuga a Francia, y la persecución de Emilio U y el peregrinar físico de Camila consiste en delegarle la función de detective de un enigma sin solución. Así, la búsqueda no tiene éxito, sino que se convierte en indagación estéril y eterna. El pájaro abre una posibilidad dialógica como propuesta estética insertada en universo porteliano donde la gratificación del lector estará dada únicamente en que pueda aceptar las nuevas reglas del juego. Es también dicha búsqueda una labor que traspasa los límites de El pájaro hasta llegar a la próxima novela de Portela, La sombra del caminante, que analizaremos a continuación.

CAPÍTULO 3: LA SOMBRA DEL CAMINANTE: NOVELA ANTIDETECTIVESCA INNOVADORA

Justice does not triumph as we automatically expect
when the solution is discovered. (Tani, 52)

De El pájaro a La sombra

La sombra del caminante, segunda producción novelística de Ena Lucía Portela, ve la luz en el 2001 a través de la Editorial Unión de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), y es editada por Marilyn Bobes. Esta novela, cronológicamente posterior a El pájaro, exhibe algunos puntos de contacto que expondremos a continuación, haciendo la salvedad de que aunque cada texto puede ser disfrutado por separado, su lectura se hace más completa si se leen ambos sin ser necesariamente relatos interdependientes.

El vínculo más evidente entre estas dos novelas es la presencia de Emilio U, cuyas múltiples funciones de autor, narrador y personaje en El pájaro pasan a simplificarse en La sombra. Mientras El pájaro se fundamenta en una intriga narrativa donde Emilio U es su centro visible porque entra en contacto directo con el resto de los personajes, en La sombra se encuentra oculto la mayoría del tiempo, apareciendo ya avanzada la trama como personaje referido. Solamente hacia el final, a través de un golpe de efecto inesperado del narrador, se revela que lo que leemos es una creación literaria de Emilio U.

El personaje de Camila, de El pájaro, también reaparece en La sombra, pero esta vez bajo el nombre de La Persona Que Busca, para continuar su pesquisa de Emilio U, obsesión

que queda pendiente en primera novela, cuya frase final acentúa la demencia de la sacerdotisa: “Camila, loca, dio en buscar entre ellos (fantasmas), una vez más, a Emilio U” (217). En este sentido se evidencia la suspensión de la solución, elemento señalado por Tani como característico de las creaciones antidetektivescas, cuyo efecto es producir más preguntas que respuestas.

Es posible reconocer a Camila en La sombra porque su esencia y existencia se muestran anticipadamente en El pájaro a través de la única acción que la definirá: “ahora la sacerdotisa pasea mucho como si buscara algo; recorre las calles de La Habana de norte a sur y de este a oeste como quien persigue lo único que, a pesar de la distancia, aún no se ha perdido entre el sol y la gente” (125). Solo el lector sabe que esta labor será inútil porque Emilio U está a punto de abandonar Cuba para irse a Francia con su esposa Cécile. De este modo, retomar la búsqueda que se reafirma a través de los encuentros que sostiene con Lorenzo/Gabriela, en La sombra, tienden un puente entre la trama de las dos novelas y continúan proveyendo datos de esta figura escurridiza y compleja que es Emilio U.

Agregando a lo anterior, existen otros indicios que hacen pensar que ya desde El pájaro se comienza a gestar la idea que se materializará posteriormente en La sombra. Por ejemplo, analicemos las siguientes declaraciones de Emilio U narrador, que únicamente cobran sentido si se aplican a la segunda producción de Portela:

pues tenemos otra historia, otra Telemaquía rebotante de intriga novelesca donde el motivo de la sombra se oscurece hasta alcanzar en ocasiones su eclipse total y definitivo.

El perseguidor sabe que todo eso sucede en un espacio urbano, no sólo porque odiaría recorrer otro—es una rata de ciudad (...) sino porque la mejor manera de ocultarse consiste en caminar allí, en obsequiar a todos con tu silueta corriente y tu mirada inexpresiva, fugaz, en ese lugar donde todo el mundo te ve sin mirarte y nadie conoce tu nombre ni el color de tus zapatos. (146-47)

A través de la referencia clásica a los libros que narran la historia de Telémaco como preludio de las aventuras de Odiseo, e incluso a la propia versión moderna que hace James Joyce en su Ulises, Portela establece una conexión entre su primera y segunda novelas. Este enlace aparece en forma de prefiguración, y no parece ser casual que tenga lugar en el capítulo dedicado a la búsqueda que emprende Camila y a la que ya nos referimos. En la concepción de esa otra historia, queda claro que el ambiente metropolitano es el emplazamiento perfecto donde se desarrollará la acción, o sea, los lugares de la Habana por donde transitará Lorenzo/Gabriela y que también recorre Camila o La Persona Que Busca.

La palabra “motivo” puede leerse como asunto, motivación, o relacionada al movimiento, y en cualquiera de estas acepciones concuerda con lo que ocurre en La sombra. Otros vocablos como “sombra”, “caminar”, “recorrer” o “silueta”, claramente comprendidos en el título, constituyen la génesis que cobrará forma unos años más tarde. La idea de “perseguidor” y no perseguido, también encaja con el desarrollo argumental que se basa en el deambular de Lorenzo/Gabriela, las facciones corrientes de su rostro, su existencia baladí, y su interacción pasajera con el resto de los personajes, incluyendo su encuentro con La Persona que Busca, que sigue sin éxito tras la pista de Emilio U.

La oscuridad se observa a través del transcurso del tiempo, con la llegada de la noche, y como atributo de la conducta de Lorenzo/Gabriela, así como también en su suerte. La opacidad también se relaciona con Emilio U, y el hecho de que se va esfumando hasta (con)fundirse con su creación.

En cuanto al crimen, si bien en El pájaro el misterio radica en descubrir quién es el asesino y por lo tanto, reconstruir la escena del asesinato, en La sombra estas incógnitas aparecen despejadas desde el inicio, porque lo que habrá que desvelar es el motivo del

homicidio y lo que ocurrirá después de él. Es decir, la interrogante se basa en si el crimen se quedará sin castigo o no, e incluso si este individuo violento continuará ultimando a quien encuentre a su paso. La resolución se encuentra en un doble viaje: el trayecto físico por los lugares de la ciudad y el recorrido mental por las vivencias del héroe mediante un retrato psicológico profundo marcado por los efectos de una sociedad de la cual es el producto.

Tales características también aparecen esbozadas en El pájaro cuando se hace referencia a lo que en La sombra define a Lorenzo/Gabriela:

Una especie de personaje desplazado y extratextual que puede en ocasiones arrastrar al escritor hasta liquidarlo y dejarlo convertido en una lamentable ruina. Un esquizoide literario que de repente descubre, con todo el cuerpo ardiendo y un insoportable dolor de cabeza, que el sol de Cuba—metáfora de metáforas—puede ser tan deslumbrante como el que rebrilla en la costa de África para volver difíciles las pieles claras, y que es muy poco, apenas la profundidad de una página, lo que le impide mirarlo de frente. (76-77)

De manera inversa, encontramos referencias a El pájaro en La sombra, cuando el narrador hace un aparte para referirse a la primera creación de Emilio U, “concluida en París en el invierno de 1994 y, para muchos, excesivamente literaria y excesivamente intelectual, lo que se dice una obra de juventud” (171), y reproduce textualmente las opiniones del propio Emilio U sobre lo que debe esperar su público de su creación. Este le confiere al lector un papel activo, pero le aconseja desistir a reorganizar lo que se presenta en esta novela de un modo tradicional: “emergen, pues, ya en ruinas, estas historias siempre por construir. Fragmentos apenas susceptibles de ser encadenados siquiera en el más azaroso de los montajes”(172). En estas palabras encontramos reminiscencias de la angustia que sentía Emilio U durante el proceso creativo. La idea de que lo que se cuenta son trozos o escombros, además de restarle valor a la creación en sí, implican la imposibilidad de que la obra de arte sea algo acabado, finito o unívoco que se le ofrece al lector. Por otra parte,

podemos considerar esta cita como una alusión a lo antidetektivesco, si interpretamos los fragmentos como pistas que únicamente conducirán a callejones sin salida, o como omisiones del narrador que a propósito decide no contar toda la verdad. Incluso, estas supuestas declaraciones podrían interpretarse indirectamente como las de la escritora, sobre todo si tenemos en cuenta de que una de las funciones de Emilio U es ser el áter ego de Portela.

Refiriéndonos a lo estilístico, otra característica que demuestra continuidad entre las dos novelas es la presencia de referencias intertextuales, destacándose la presencia del cine, no solo por la mención y narración de películas, sino por el uso de un lenguaje muy visual. En La sombra todavía encontraremos referencias a la pintura y a otras novelas, pero esta vez de una manera menos insistente y culterana que en El pájaro.

Con respecto a la temática de la violencia y la subversión de elementos de la fórmula detectivesca ya emprendida en El pájaro, según la clasificación de Tani, La sombra también cabe dentro del género antidetektivesco. Sin embargo, aunque en la novela se mantiene la condición auto-referencial del texto, se hace de una forma menos acentuada que en El pájaro, contando con escasos casos. Por ejemplo, cuando a través de la prolepsis, se adelanta que Lorenzo/Gabriela se cruzará con individuos que también deambulan por las calles habaneras: “aún no es el turno de todos esos personajes y personajillos citadinos, si bien a nuestro héroe le hubiera importado un alpiste, un reverendo octavo de bleo, encontrarse con ellos hoy mismo, en el tercer capítulo” (48), o más significativo aún, cuando al enumerar los libros que se encuentran en una mesa de noche, aparecen “Un ejemplar de *Vigilar y castigar* de un tal Michel Foucault, siglo veintiuno editores s.a., flanqueado por uno de *La sombra del caminante*, de un tal Emilio U, sello editorial borroso, y una edición bilingüe del *Inferno*” (130). En ambos casos, hay que destacar que la metaficción pasa casi desapercibida, porque

la búsqueda relacionada con el acto de escribir que era visible en visible en El pájaro es suplantada por el castigo después de un acto criminal. Dicho de otro modo, a pesar de que La sombra todavía contiene instancias en que se aluden a los mecanismos de creación del texto como ficción, en la novela no priman las reflexiones sobre el proceso de su escritura ni la idea de la novela como rompecabezas que el lector debe armar. O sea, que en el caso que nos ocupa, la preocupación metaficcional todavía existe, pero en la novela no hay un despliegue suficiente de ingredientes que nos hagan calificarla como tal. En su lugar, existe una prevalencia de elementos que permite clasificarla como novela antidetektivesca innovadora. A continuación analizamos cómo se aprecia la innovación en La sombra.

La sombra como novela antidetektivesca innovadora

El eje de La sombra se centra en el peregrinaje del criminal, que después de cometer un asesinato múltiple, busca su castigo. En cuanto a la solución, La sombra se ajusta a lo que Stefano Tani define como novela antidetektivesca innovadora, donde el desenlace de la acción es prematuro o no se le impone un castigo al malhechor. Además, agrega Tani, en este tipo de novela existe una preocupación social que tiene que ver con el crimen y las causas del mismo (43). En este sentido, Portela se apropia de la crítica social de la escuela dura, o *hardboiled*, donde el crimen y la alienación tienen lugar en un escenario netamente urbano, pero aquí las injusticias son creadas por el sistema socialista y no capitalista. En la novela, a diferencia de El pájaro, hay presente una crítica más explícita y una ironía más mordaz donde el protagonista, producto y víctima de esa sociedad, se rebela en su contra para intentar reafirmar la existencia que le es negada.

Es por ello que concordamos con Elena Adell cuando valora la violencia como un aspecto positivo en esta novela y afirma que: “Portela crea un entramado ideológico a través de su texto y de los anhelos de los personajes en que lo violento puede ser acto no solamente transgresor sino liberador” (103). Sin embargo, no compartimos su idea de ver en el viaje del Lorenzo/Gabriela “una huida” por la ciudad. Creemos que es todo lo contrario, que se produce una búsqueda del castigo a nivel institucional que nunca llega. El viaje y con él la expectación ansiosa de que el castigo tendrá que llegar, es la pena que se autoimpone el protagonista. Él/ella alberga una última esperanza de que en algún momento la policía o una “turba enardecida” va a aparecer para darle su merecido. Para su decepción, esa ocasión nunca llega, y con su ausencia, se confirma la sospecha de que la justicia no es capaz de restablecer el orden que se ha roto.

La novela abre con una frase que pronostica oscuridad e infierno: “diablillos de cola torcida” (9), seguida de una larga descripción de un campo de tiro en el que los estudiantes universitarios cubanos cumplen con el requisito de una asignatura obligatoria para graduarse. Esta actividad es descrita con disgusto, como un proyecto impuesto que el gobierno se ha enfrascado en llevar a cabo, con el objetivo de “llegar a ser, un día de estos, ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, ejemplos concluyentes de ese indescriptible arquetipo que se denomina el Hombre Nuevo. Uf” (11). Desde el inicio apreciamos el uso de la ironía en esta mención que toma palabras textuales provenientes del ideario de Ernesto Guevara. Hagamos un pequeño aparte para explicar su procedencia y relevancia en la novela.

El fracaso del Hombre Nuevo

En el año 1965, durante su adhesión a la Revolución Cubana, en una carta a Carlos Quijano, editor del semanario *Marcha*, el Che se dirige a los lectores uruguayos para definir lo que sería este “hombre del siglo XXI”, basándose en los principios marxistas. Según el Che, en esos momentos, este individuo, cuyo papel es el de impulsar la sociedad hacia la etapa del comunismo, no está aún formado, ya que su configuración depende de la educación que pueda brindarle el Estado. Ligado al trabajo y desprendido de los vicios capitalistas, el hombre nuevo se está gestando en la sociedad cubana. Sin embargo, treinta años después, esta novela relata la historia de este “revolucionario auténtico”, ahora en una Cuba que se enfrenta a nuevos retos económicos y políticos ante un socialismo agonizante. Así, la referencia explícita que hace Portela al descalabro de esta iniciativa que se utilizó para legitimar el proyecto socialista se traduce no solo en reconocer el fracaso del arquetipo revolucionario propuesto por el Che, sino que va más allá, presentando los efectos sociales del desmoronamiento ideológico del proceso revolucionario cubano en la década de los noventa.

La escena del crimen es precisamente un campo de tiro donde, como parte de su carrera, jóvenes universitarios cumplen con el requisito de aprender a usar armas: “ahora sólo queda esta campo mugriento y bastante obligatorio para muchachos que estudian en la Universidad, en nuestra gloriosa Colina”. El uso del adverbio que resalta el tiempo presente, permite describir un lugar donde únicamente imperan la suciedad y la imposición, que contrasta con el uso irónico de majestuosidad y esplendor de la institución universitaria cubana. La explícita militarización de la cultura se expresa a través de la mezcla forzosa entre ilustración y decadencia.

A través de referencias específicas puntuales al tiempo (“a media tarde”), al mes (“estamos a finales de octubre”) y a la estación (“es verano”) que cobrarán significación a medida en que nos adentremos en la historia, comienza a crearse el suspenso que desembocará en la acción que mueve la trama de la novela.

La violencia aparece desde el principio apoyada por la oficialidad, justificada como un acto necesario, en defensa propia, ante el siempre inminente ataque a Cuba por parte de los Estados Unidos. Se manifiesta públicamente en vallas y carteles, “todo cubano debía saber tirar. Y tirar bien, no faltaba más” (10). En este sentido llama la atención que lo que para los locales forma parte de lo cotidiano, para los que vienen de fuera es entendido como un chiste lingüístico: “pues en su país *tirar* significaba otra cosa, lo mismo que *follar* en España o *coger* en México”(10). De este modo, el sentido del vocablo “tirar” en las vallas cubanas, de manera implícita denuncia que el gobierno apoya la idea de que todos sus ciudadanos puedan, en potencia, acabar con la vida de otra persona. Pero esto no puede verlo alguien que venga de afuera, sino que para ellos el mensaje forma parte de la idiosincrasia ocurrente del cubano. En resumen, se oficializan la agresión y el crimen si son en beneficio de la Patria.

También se ilustra el hecho de que la ideología se encuentra por encima de cualquier otro valor como la característica más destacada del proceso cubano después del 1959. Esta jerarquía comienza a partir de la célebre frase pronunciada por Fidel Castro en 1966: “dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada”, y que ha sido citada por partidarios y detractores del proceso.

La doble moral también se aprecia en los medios oficiales a través de transmisiones televisivas donde “hay un presentador con cara de torta y corbata de lacito jurando y

perjurando con mucha violencia que odia la violencia” (175). Condenar las acciones que utilizan la fuerza a través de la intimidación, y con una actitud teatral y exagerada, en este caso del locutor, refleja una falta de criterio propio en una sociedad donde todos deben desempeñar muy bien el papel asignado, aún cuando resulte ridículo y vaya en contra de toda lógica.

Todas estas situaciones sugieren la doble interpretación de la realidad cubana de la cual se viene hablando desde que la Revolución abriera masivamente sus puertas al turismo extranjero a fines de los ochenta. Estas supuestas reformas, asociadas a una apertura y transparencia del proceso cubano, trajeron como consecuencia un cambio en cómo se manejaba la información y la imagen que se proyectaba hacia el exterior. En cierto sentido entonces, La sombra pretende explicar desde adentro y por alguien verdaderamente conocedor lo que significa ser cubano y vivir en Cuba, para reafirmar la idea de que coexisten dos Cubas opuestas, la de los extranjeros y la de los cubanos.

En la novela, el discurso oficial se ve parodiado a través del argumento que esgrime el narrador heterodiegético como preámbulo de los asesinatos que están a punto de ocurrir: “¿Accidente? Pues sí. En el campo mugriento no se razona en términos de ‘asesinato’ y mucho menos de ‘masacre’. Aquí el tiroteo es un deporte” (15). O sea, que el lugar donde ocurre la acción determina si es condenable o no. Si la violencia ocurre como resultado de un proyecto estatal, se solapa llamándola de otra manera, pero en otras circunstancias la misma conducta puede implicar el castigo máximo: “En nuestro país se aplica la pena de muerte y a mucha honra” (15-16). Esta afirmación, lejos de tranquilizar, intimida, ya que queda al descubierto la doble moral de la facultad sancionadora del estado cubano, y la fragilidad de individuo, que está a merced de un sistema que puede salvarlo o condenarlo a su antojo.

Hemos visto que al abordar la violencia, a Portela le interesa cuestionar los conceptos de justicia y libertad individual dentro del proceso histórico cubano, revelando su inconsistencia y fragilidad. De hecho, esta puede ser una de las explicaciones por las cuales a Gabriela no se le busque como criminal, porque el hecho de que sea experta en tirar y que las muertes hayan tenido lugar en un campo de tiro, hacen que sus acciones no se consideren como actos delictivos condenables por el gobierno que las instaura. O aún peor, opera la autocensura por parte de los medios de comunicación al servicio del gobierno, para evitar manchar la imagen de este último y admitir el fracaso que esto conllevaría.

El narrador se asegura de reiterar que el protagonista de La sombra es uno de los futuros “hombre nuevos”, pero como particularidad tiene la coexistencia no simultánea de dos personas, Lorenzo Lafita y Gabriela Mayo. Explica que a pesar de ocupar el mismo espacio, a veces actúa uno y a veces la otra. El narrador se dirige al lector e insiste en que no deben distinguirse, y que cada uno ignora que el otro existe: “así que no te rompas la cabeza con las estalactitas y estalagmitas de esta excepcional criatura dúplex, nuestro héroe” (subrayado mío, 12). Como ya destacamos, este juego de dobles es muy utilizado en el estilo antidetektivesco, y por la propia Portela en El pájaro, pero en esta novela es llevado al extremo, proponiéndole al lector aceptar una situación racionalmente imposible. Este paso transgresor de un nivel narrativo a otro, además de establecer un pacto entre el narrador heterodiegético y el lector, rompe con el efecto de la verosimilitud. Esta es una de las instancias donde la metaficción se pone de manifiesto, al llamar la atención del personaje como artefacto creado por la yuxtaposición de dos componentes obviamente contradictorios. Sin embargo, el mero hecho de no concederle importancia a esa característica del héroe, le resta importancia a este procedimiento narrativo.

La petición de no polemizar sobre la doble identidad del “héroe” pone a prueba la capacidad de aceptación del lector, que debe someterse a la arbitrariedad de la situación sin cuestionarla: “por uno de esos caprichos de la vida que nadie consigue explicarse, la distinción no procede. Y no procederá, como verás, a lo largo del relato” (12). Esta aseveración constituye la advertencia de un narrador que en apariencia desea orientar y guiar al lector, cerrando el acceso a un camino que puede desviarlo de lo principal. No obstante, esta indicación tiene un efecto contrario, ya que como lectores nos empeñamos en aplicar en el raciocinio y buscarle una explicación a la situación del héroe. Esto se evidencia claramente a través de la crítica, que en muchos casos se ha centrado a encontrar una interpretación a la dualidad del personaje ya sea a través de la superposición de lo masculino y lo femenino (Di Dio), el racismo (Álvarez Oquendo) o la relación cuerpo y espacio (Bolognese), por poner algunos ejemplos.

Como hemos dicho, en La sombra el misterio no radicará en encontrar al autor de los crímenes, sino a lo que ocurrirá después de los mismos. Pasemos entonces al desglose de estos aspectos que plantea la novela.

Circunstancias del crimen

La acción delictiva es narrada por un observador que declara no formar parte del grupo: “yo soy un desgraciado miope y por eso es que no aparezco en esta historia” (9). A través de la *captatio benevolentiae*, el narrador puede desentenderse de lo que está por ocurrir, intentando buscar la simpatía del lector alegando un defecto físico que no le permite participar en la historia. Una vez más encontramos otra crítica implícita en el hecho de que la

sociedad aparta a aquellos con alguna discapacidad, anulándolos hasta el punto que ellos mismos, al igual que el narrador, deciden no manifestarse.

Irónicamente, a pesar de su visión limitada, se encarga de proveer detalles que de haber sido observados por los demás, podrían haber evitado la tragedia: “se acaba de encender la mecha y algo va a explotar. Pero nadie lo advierte porque nadie mira” (16). Es por ello que la alusión a su infortunio no es más que falsa modestia.

Por otro lado, la alusión a la cortedad de alcance de la vista, es una pista clave que cobrará significado hacia el final, cuando Emilio U salga del anonimato para declararse como el narrador/autor de esta novela, pero que a diferencia de El pájaro, aquí no figura como personaje de la historia, al menos de forma activa.

Como mencionamos anteriormente, el motivo del crimen no se expresa de manera explícita, sino más bien llama la atención lo absurdo de la circunstancia que lo provoca:

“Cuando la instructora tropieza con ella y con sus diablillos, cosquilleos y mariposas, Gabriela siente el empujón y un gruñido: —Sal del medio, blanquita. ¡Brrrr!” (16). Estos señalamientos tienen que ver con las causas del delito, y con el hecho de que aunque rodeados de gente, el intercambio entre Gabriela y la instructora se realiza aisladamente, provocando que la falta de testigos que puedan reconstruir el contexto del crimen.

Finalmente, el uso del término discriminatorio, acompañado de violencia física, en este caso proveniente de la profesora como representante del poder estatal, manifiesta otro fracaso del proyecto revolucionario. Recordemos que una de las proclamas al principio de la revolución fue eliminar la discriminación de los negros por los blancos, situación que en la novela no se ofrece como solucionada, sino que en este caso, se denuncia la creación de un nuevo problema, el del racismo invertido.

Otro elemento clave dentro de la fórmula detectivesca con el que juega Portela es el motivo. En muchos casos, al descubrirse éste, se descubre asesino, haciéndose visible la clave del crimen. Sin embargo, en La sombra, esta revelación nunca es explícita, sino que queda más bien a discreción del lector de decidirlo. Al igual que con la solución, no se ofrece un motivo satisfactorio.

Volviendo a la aceptación de la existencia del binomio Lorenzo/Gabriela, éste constituye un reto porque plantea una propuesta de la concepción de un mundo diferente al nuestro por uno en el que existen alternativas múltiples y simultáneas para conformar la identidad personal. Esta claro que la dicotomía genérica proporciona la creación de un individuo más complejo y multidimensional; sin embargo, como comprobaremos, su “rareza” no radica en su dimorfismo, sino en su complejidad interior, que nos remite al aspecto mental del *thriller* psicológico, y a trastornos de la personalidad.

La psiquis del asesino antes del momento del crimen se explica a través de referencias intertextuales explícitas a Thomas Mann y a Albert Camus: “de manera que—piensa Lorenzo—el artefacto se va a acomodar de lo mejor en mi mano (...) más que una prótesis, la memoria latente de Mario, el de Torre de Venere, o de Meursault en una playa africana” (13). El hecho de que el héroe ensaye mentalmente su crimen a través de referencias a crímenes literarios, en primer lugar justifica el asesinato como gesto liberador, y en segundo refuerza el aspecto surrealista de la situación. Llevar a cabo un crimen “real”, tomando como referencia uno literario, advierte del peligro de la literatura cuando se sale de su marco, o sea, de las repercusiones de que la “realidad” imite al arte. Desde otra perspectiva, estas alusiones a la literatura adelantan que el crimen se llevará a cabo.

Las resonancias de El extranjero continúan a través de la persistencia del motivo del sol como agente catalizador de la violencia: “*este sol hipoeputa, que le derrite los sesos a la gente* (23), y como responsable de los arrebatos que hacen perder el juicio no solo al protagonista, sino a cualquiera que en potencia puede “enloquecer con los brillos de la resolana” (...) en medio de la acera bajo la tostadora de los rayos solares (...)” (9-10). Camus lo explica de manera similar, pero el escenario urbano cambia por el de la costa: “el sol caía casi a plomo sobre la arena y el resplandor en el mar era insoportable” (17).

La cualidad malvada del trópico aparece descrita en La sombra de un modo muy visual, rompiendo nuevamente la imagen paradisíaca que en ocasiones se le concede a la Isla. La imputación de que la causa del crimen sea un agente externo, proveniente de la naturaleza, parece restar responsabilidad al criminal, abocado a una fatalidad que no puede eludir.

Lorenzo/Gabriela, al igual que Meursault, cometen un crimen absurdo. Son extranjeros porque ya están de algún modo muertos para la sociedad. En ambas novelas el crimen provoca una reflexión sobre la condición humana que en La sombra se centra más en establecer las causas sociales y la responsabilidad del sistema en la creación de este individuo. Deductivamente hablando, si consideramos que el estado considera un acto obligatorio el saber tirar, sumado al entorno cálido enloquecedor, se desprende que el resultado no puede ser otro que ciudadanos violentos como bomba de tiempo a punto de estallar por cualquier nimiedad.

Este énfasis en que el crimen ocurra durante el día también encuentra explicación cuando se revela que Emilio U también es el autor de lo que leemos. De este modo, el lector deberá recordar que este escenario constituye una deuda pendiente desde su novela anterior,

ya que en esta, Emilio U se lamenta que las circunstancias del crimen fueran en una noche lluviosa. Recordemos también que su obsesión por el sol es el pretexto que da para abandonar Cuba, alegando razones de “índole térmica”, acallando posibles interpretaciones políticas.

A diferencia de El pájaro, donde el momento del crimen se suspende y sus detalles se omiten, en La sombra se ofrecen pormenores de los asesinatos que comienzan con una representación cinematográfica del ambiente y con alusiones al teatro “tal vez el gesto asesino era parte de la puesta en escena” (12) o a la pintura, “la condición velada de los rostros que embisten—del pelotón de fusilamiento en el cuadro de Goya” (13). Una vez más la acción transcurre a modo de encuadre, como simulacro, y el uso de referencias a otras artes funcionan como soporte estético en la concepción de la novela.

El hecho de que a jóvenes universitarios, sin ninguna formación militar (entiéndase “verracos”, “socoñames”, “improvisados tiradores”), se les proporcionen armas de fuego con un cargador lleno de seis balas reales, pasa de una situación absurda e inverosímil a una irresponsabilidad total. Por ello, de la manera en que se describen las circunstancias del crimen, que algo así ocurra es solo cuestión de tiempo. Se supone que los jóvenes tienen que vaciar el cargador, apuntándole a una diana que deben imaginar como un enemigo temible. Sin embargo, la situación provoca risa, ya que “el enemigo” es un “monigote inerme y blanco fijo, es un ojo de cartón infeliz, una cebra redonda con cuatro círculos más pequeños alrededor” (20). La descripción a modo de espectáculo le restan veracidad y gravedad al acontecimiento, seguido por toques de humor. Todo ello constituye una ridiculización de la forma de actuar del gobierno cubano, que desde principios de la revolución ha mantenido en jaque al pueblo a través de una campaña que sostiene una inminente amenaza de ataque por

parte de los Estados Unidos. En este caso, irónicamente, la agresión es perpetrada por alguien que sabe tirar gracias a la misión de los que presiden el país. Y además de que los toma por sorpresa, no hay nadie que le salga al paso.

Manejo del tiempo

En la escenificación del momento del crimen, hay un énfasis en el transcurso del tiempo. Desde el primer disparo, que es el que se produce cuando los jóvenes escuchan la voz de fuego, hasta lo que viene después, “transcurren cinco minutos. Tal vez once, o dieciocho. Cualquier cantidad de ellos y es la impaciencia decorada con cifras” (21). Es el tiempo que dista entre el momento en que la instructora verifica las dianas para comprobar que hay una en la que solo hay un disparo en el centro. Con la pregunta del narrador, “¿adónde han ido a parar los otros disparos?”, que es la misma duda de la instructora y del lector, se alarga el suspenso de lo inevitable. La dilación entre un disparo y otro se da intercalando acciones y pensamientos de los involucrados y del narrador.

El segundo disparo se produce cuando la instructora vuelve la vista para comprobar quién ha dado perfectamente en el blanco, y todavía no hay delito porque la bala “le silba en el oído y sigue de largo” (22). El que dispara no se amedrenta, y decide hacerlo por tercera vez, ahora mientras “todos contemplan la mancha oscura en el azul del hombro”. A la decisión de esta acción se le suma el pensamiento del armero, un hombre de pequeña estatura que funge como ayudante de la instructora y que no sabe qué pasa, pero se pregunta qué habrán hecho los inútiles jóvenes: “¿Y ahora qué coño pasa? ¿Quién cojones metió la pata?” (23). El cuarto disparo será para él, pero antes de que esto ocurra, median dos páginas que en la novela se miden como “un intervalo tan breve” (23). El momento en que da en el

blanco se narra a través de una frase humorística de la película de dibujos animados de Disney “Los aristogatos”. En este momento es Lorenzo quien aprieta el gatillo, “y con él, la frase grotesca del Gato Jazz: —¡Panzón, te acabas de suicidar!” (25).

Le sigue una conclusión que no denota asombro ni desconcierto, sino un cambio de condición que se asume con naturalidad y aplomo: “ha sido muy simple: antes se movía y ahora ya no se mueve” (25). Esta idea se refuerza por la crudeza de las imágenes gráficas después de acabar con la vida del ayudante de la instructora, cuando queda reducido a “un hueco de bordes chamuscados en la frente, por donde fluye un chorro mezcla de sangre y materia cerebral, y un pulóver que, deformado por la boterística barriga, desde la muerte insiste en delirios de grandeza” (25). En esta descripción, el contraste dramático de la tragedia del asesinato se narra desde un punto de vista estético. El cuerpo deshecho del ayudante se deshumaniza, se confunde con su vestimenta, convirtiéndose en partes que han dejado de ser un todo.

Al primer asesinato le sigue el desorden y la confusión del resto de los jóvenes, que optan por esconderse, permanecer inmóviles o escapar ante la reflexión del narrador: “quién hubiera creído que seis o siete futuros hombres nuevos fueran capaces de formar semejante pachanga” (26). Lo tragicómico se expresa mediante la combinación de una referencia al ideario guevariano con un coloquialismo que indica alboroto y diversión. Una vez más Portela utiliza el humor negro y la ironía para ridiculizar las acciones de los testigos del asesinato.

El segundo homicidio es perpetrado por Gabriela, quien automáticamente se gira hacia la instructora que ha intentado despojarla de su arma. La víctima cae al suelo, no muy lejos de la criminal, que camina hacia ella para darle el tiro de gracia: “Se inclina dulcemente

sobre el cuerpo enfundado en mono deportivo, azul, y el último disparo le sirve para rematar” (26). El gesto asesino se describe como grato y va acompañado de suavidad, es liberador tanto para el criminal como para la víctima.

Llama la atención que en esta novela Portela se recree tanto para narrar los detalles del crimen como los resultados del mismo, sobre todo si recordamos que en su producción anterior ni siquiera se reproduce el momento en que Emilio U acaba con la vida de Fabián, sino que solo se alude después a modo de reflexión frente al espejo del baño.

En el caso que nos atañe, hay un regodeo que dilata el tiempo y aumenta la tensión. Las pausas temporales son digresiones que se aprovechan para añadir teatralidad, ofreciendo descripciones cinematográficas acompañadas de reflexiones sobre los hechos que están ocurriendo, lo que hace pensar que los asesinatos no son un accidente, ni siquiera debido a un arrebato, sino que recuerdan al thriller psicológico donde predomina el suspenso y el énfasis en el aspecto mental.

La violencia está asociada a la crueldad, y aunque el asesinato nunca llega a explicarse de manera racional, sí provoca una sensación liberatoria, asociada a una función catártica, para más tarde sumirse en la indagación del subconsciente de Lorenzo/Gabriela. Al final del capítulo la presencia de los cadáveres reafirma la presencia de la muerte, y en cuanto al lector, como en la anterior producción de Portela, se le impone un papel de testigo que lo inmoviliza sin que pueda hacer absolutamente nada.

A partir de ese momento, el asesino se presenta a través de una focalización interna. Creemos que no huye de su castigo, sino que sale en busca de él. En este sentido, es relevante destacar los puntos de contacto entre La sombra y Crimen y castigo, de Fiodor Dostoievski. Primeramente, señalamos la falta de misterio, la presencia de personajes desequilibrados y el

hecho de que la investigación es básicamente un retrato psicológico profundo del asesino. Lo más notable sin embargo, es que después de que un asesinato rompe las leyes de la sociedad, la única forma de salvación sea el castigo a partir del sufrimiento.

Existen referencias explícitas a esta novela a través de las cuales se puede inferir la relación entre el delito y su sanción. El resultado es una conclusión alarmante que se escapa de los límites de esta ficción y que perturba la posición intocable del lector. Este es el caso de una cita que se encuentra en el diario de Emilio U: “tal vez queremos castigar a este hombre, más que por su crimen, por el desconcierto en que nos coloca al no diferenciarse de nosotros sino por su crimen” (216). Y es que detrás del carácter peculiar del héroe subyace escondido un mensaje más inquietante que su dimorfismo, el hecho que detrás de cada hombre nuevo cubano pueda esconderse un asesino en potencia, un traidor a la revolución que lo engendró, y a la cual puede desacreditar.

A través de su periplo por la ciudad, tal parece como si se convirtiera en el detective del crimen, ya que al buscar su castigo se busca a sí mismo, pero sin encontrarlo. Lorenzo/Gabriela se siente perseguido y la búsqueda se convierte en una obsesión. Como la reconstrucción de los hechos no es necesaria (ya que hemos sido testigos del crimen) se retrocede y se avanza en el tiempo para explicar las posibles causas de los asesinatos a través de la vida del protagonista y su relación con otros. Es llamativo que no se profundice en la interioridad de la instructora y su ayudante. Estos desprecian a los universitarios, creyéndose superiores. Meros peones sin personalidad, sin pasado digno de mencionar, lo único que los define es ser intermediarios de una misión impuesta desde arriba, que a su vez implantan de manera déspota y sin cuestionar. Al parecer, a Portela no le interesa ofrecer el punto de vista

de estas víctimas porque ocupan una posición de poder, convirtiéndose en colaboradores un sistema represivo y abusivo.

Confesión y castigo

Otra de las características que Tani señala dentro de la novela antidectivesca innovadora y que se evidencian en La sombra, es que aunque se parodie el género detectivesco, no se hace de una forma tan extrema, sino que en ocasiones se ofrece algún tipo de satisfacción en cuanto al castigo del criminal: “in general, the conventional rules of detective fiction are freely used or twisted but not subverted; some partial satisfying solution is still present” (43). En este aspecto, la confesión voluntaria del delito se contempla como una posible reparación del daño.

Durante la novela Lorenzo/Gabriela intenta hacerlo insatisfactoriamente primero con la vendedora de entradas del cine y después con su amigo Hojo, hasta que tropieza con Aimée. Este encuentro tiene lugar en el último capítulo, que comienza después de que ella atropella al protagonista que sigue caminando por la ciudad, ahora febril: “un resbalón, un vidrio roto, un carro que frena, alguien baja del carro, alguien se acerca...” (231). A continuación le siguen más de veinte páginas en compañía de esta negra, prostituta de extranjeros y drogadicta. Solo con ella sufre de “incontinencia verbal” (251), y se reproduce la escena del crimen de manera incoherente y sin pausa, como si el protagonista estuviera en un trance y le ofreciera a su interlocutora el fluir de su conciencia. Gabriela lo sabe, pero en este momento “no hay manera de que se calle” (252). Y nada importa hasta que “llega al punto climático, aquel donde la instructora del mono deportivo, azul, era una negra de mierda que la había empujado y le había dicho ...bang bang” (252).

Entonces todo cambia, se produce un recuento interior de la brutalidad a la que fue sometida Aimée, y la víctima se convierte en criminal. La jinetera planea el homicidio de Lorenzo/Gabriela y su suicidio con pastillas, no sin antes realizar actos de tipo hetero y homosexual con sus víctimas.

En definitiva, la solución al crimen que plantea la novela es parcial y un tanto inesperada, y en una relectura se pueden encontrar pistas que indican este encuentro y un desenlace fatal. En medio de un ritual, Aimée prepara el último bocado que probarán y los conducirá a una muerte juntos. Lorenzo/Gabriela parecen saber lo que ocurre, y aceptan la muerte más que como castigo, como alivio o recompensa de su búsqueda. La novela concluye cuando ambos “sentados a la mesa, muy serios y formales para que la magia funcione, se tomarán la sopa. Nuestro héroe quizás pregunte algo. La más generosa de las mujeres se limitará a sonreír” (257).

De manera que en una suerte de justicia poética, las muertes ni siquiera tienen lugar en el espacio de la novela, sino que se proyectan hacia un futuro próximo y cierto que está por ocurrir, pero fuera del marco narrativo. De hecho, una explicación por la que Lorenzo/Gabriela no encuentra castigo podría encontrarse en que ya haya pagado por su pena antes de cometer el delito, debido a los sufrimientos y humillaciones que recibió durante toda su vida. Una vez más, reiteramos que no ha habido intervención de la justicia por parte del sistema estatal, y si de algún modo se ha restablecido el orden, ha sido sin regulación y mediante la generación de otro acto de violencia.

Volviendo al carácter dual de este héroe porteliano es importante destacar que es únicamente frente a Aimée que ambos se revelan, ya que hasta el momento, las interacciones de ambos con otros personajes se hacían por separado. Esta conciencia corpórea se

experimenta a través de la violencia relacionada al racismo y a la sexualidad. En este último encuentro del protagonista se produce la recuperación de su cuerpo y su última liberación a través de la confesión y el castigo.

El título de la novela está presente a través de significados simbólicos, y así como en la pintura, Portela realiza juegos con el claroscuro. Sirve para enfatizar el lado lóbrego de Lorenzo, el de Gabriela, el de los personajes que viven a la sombra de sí mismos. La narración se va ensombreciendo a medida en que avanzamos hasta culminar con la muerte de todos, incluyendo la de su propio autor. Desde el momento del crimen—al principio de la novela—hasta el encuentro con Aimée—destino final de Lorenzo/Gabriela—perdemos la noción del tiempo al que únicamente se hace referencia por la proyección oscura de la figura del héroe o la ausencia de la misma.

Este tratamiento del tiempo propicia el suspenso, elemento esencial en la novela de detectives, pero que en este caso no está relacionado a la búsqueda del criminal, sino a la del castigo. Esta configuración a modo de capas se combina para dar lugar a lo que Ileana Álvarez ha denominado “riqueza espacial e idiotemática”, a través de la cual el narrador puede ofrecer “acontecimientos futuros con la misma regularidad que escarba en las memorias de los personajes, produciéndose a veces hasta una simultaneidad de los tiempos pasado, presente y futuro”.

En resumen, La sombra ofrece un final pesimista—no solo porque el crimen de Lorenzo/Gabriela queda impune en tanto el castigo proviene de Aimée, quien decide envenenarl@ y suicidarse—sino porque la muerte del criminal no trae ninguna consecuencia positiva para la sociedad. El crimen ni siquiera rompe el equilibrio social porque no afecta la colectividad. Nadie busca al asesino de la instructora y su ayudante, ni siquiera alguien

encuentra sus cuerpos sin vida, nadie echa de menos la desaparición de Lorenzo/Gabriela, ni la de la propia Aimée, porque incluso antes de morir es como si ninguno de ellos hubiera existido, porque la sociedad no les otorga ninguna distinción. En este sentido entonces, la solución no es satisfactoria, pero al menos aparentemente se cierra el ciclo que se iniciara antes de cometer el primer asesinato cuando la instructora empuja a Gabriela haciendo referencia a su condición racial.

Análogamente a la manipulación y distorsión de elementos del detectivesco clásico a través del modo innovador señalado por Tani—donde la justicia no triunfa, al menos de la manera en que se espera—observamos que varios aspectos de La sombra entablan una correlación con los de la ya mencionada novela policiaca cubana de los años setenta. En este sentido, ambas tendencias encajan muy bien, ya que en tanto una como en otra, se aprecia un interés en la relación que se establece entre el individuo y la ley y el orden sociales.

La sombra y el policiaco revolucionario

Al comparar La sombra con su antecesora, la novela policial socialista, podemos encontrar algunos elementos en común pero de forma parodiada, hasta el punto que la segunda producción porteliana podría considerarse una caricatura de este género al que ya nos referimos en el capítulo introductorio.

En cuanto a los postulados de la novela policial revolucionaria, es pertinente mencionar los cuatro elementos indispensables que señala Stephen Wilkinson. Primero, el crimen y su investigación deben comentar explícitamente la lucha de vida o muerte entre la Revolución y sus enemigos. Segundo, el héroe debe diferenciarse del detective burgués tradicional. Además, debe ser una persona ordinaria, que sea parte de un equipo. Tercero, se

enfatisa que la resolución del crimen sea colectiva, es decir, que el pueblo esté a cargo del poder, a través de organizaciones de masas como el Comité de Defensa de la Revolución. Por último, las novelas deben reflejar de un modo literario la nueva sociedad revolucionaria (123-124). A continuación pasaremos a analizar el tratamiento de algunas de estas características en la segunda novela de Portela.

El héroe y los enemigos de la Revolución

Por lo general, en la literatura policiaca cubana de los años setenta, la figura del héroe se alejaba del individuo para representar la colectividad, cuya caracterización tendía a la carencia de matices para únicamente destacar su carácter indomable y revolucionario. Este conjunto de personas aparece encarnado en La sombra a través de la combinación de figuras borrosas como “turba” o “Radio Bemba”, pero esta vez se trata de una aglomeración desordenada de personas que propagan de forma oral rumores y chismes a modo de información que va creciendo y transformándose a medida que se transmite.

De forma intercalada, hay momentos aparentemente ajenos a la historia principal que suspenden el tiempo de la narración y que contribuyen a aligerar el peso de la trama. Este es el caso de una de las escenas en el cine, donde proyectan una película en francés sin subtítulos. En la novela se reproduce el sonido que abre el film, burlándose del modo en que hablan los franceses, mezclándolo con un trabalenguas popular: “desde los créditos sobre el yámbico y edithpiafesco tema musical *trrralalá lalí trrrala’lalá* con una *errré* más que *vibrrranté, velarr, guturrral...Errré con errré, cigarró...Errré con errré barril (....)* Allí donde *rrrapidós corrén los carros ...*por debajo de los créditos una escena de persecución espectacular” (61). A la situación absurda de un espacio lleno de espectadores que no hablan

la lengua del film, y donde el mayor número aparentemente no está interesado en entender nada porque se encuentran enfrascados en sus propias actividades, la mayoría sexuales, se le suma la supuesta narración/traducción por parte de uno de los espectadores, Manolito, que le informa a Gabriela lo que supuestamente estaba ocurriendo, una vez fuera de la sala. La explicación que ofrece a una riña absurda que tiene lugar durante la película, es que a la protagonista la ofendieron diciéndole que tenía mal olor en la vulva.

En estos casos, Portela textualiza lo visual, exacerbando el proceso de carnavalización a través del choteo. Sin embargo, un poco más allá de la superficie jocosa se esconde el tormento que provoca la violencia y que dejan un sabor amargo, y esta situación, de aspecto aparentemente inocente, desencadena un momento de crítica profunda, cuando una vez más la ficción se sale de su marco y la pelea se traslada de la pantalla al local. Veamos a continuación lo que ocurre cuando el proyccionista se equivoca en el orden de uno de los rollos de una película, y los espectadores reclaman el reembolso de su dinero:

Y, puesto que las brumas disimulaban sus rostros y el alboroto colectivo sumergía sus voces, se atrevieron incluso a reclamar no sé qué democracia, un verdadero parlamento y hasta la anexión a no sé cuál potencia imperialista mientras se cagaban en el recontracono de la madre de no recuerdo quién.
(107)

En este caso, el anonimato y la oscuridad propician un ambiente liberatorio donde se pueden gritar las verdades sin temor a represalias. Ahora bien, no se explica cómo el reclamo de las personas no se ciñe a la situación en las que están involucradas, sino que su discurso está cargado de una terminología política. Esto advierte que nuestro héroe no es el único que se encuentra reprimido, sino que es un sentimiento colectivo y que este momento funciona como válvula de escape.

Aquí Portela trastoca el concepto revolucionario de “las masas” para otorgarle un carácter subversivo pero a la vez divertido, que recuerda la rebelión de Fuenteovejuna. No obstante, llama la atención que el narrador no se sume al grupo, ya que no es capaz ni siquiera de reproducir los detalles puntuales, alegando ignorancia. La situación refuerza el temor a la censura (de Portela en boca del narrador) a la vez que involucra una vez más al lector que debe llenar las lagunas que se dejan a la imaginación.

Con la misma opacidad que se representaba al sector popular en el policiaco revolucionario, se trataba a la figura del delincuente, cuyo único requisito era contraponerse al discurso político oficial. La resultante, según Leonardo Padura, era “un realismo chato, sin profundidad social ni estética, en la que la función valorativa se imponía a cualquier otra, incluidas la lúdica y la artística” (Modernidad 154). Ambos escritores rompen con la dicotomía simplista de la novela socialista de los setenta, en tanto en sus novelas hay una explícita actividad criminal que está ausente del discurso oficial. Sin embargo, en Padura los criminales siguen siendo antisociales, mientras que en Portela el crimen aparece dentro de la normalidad, y en su protagonista lo positivo y lo negativo se confunden, tanto así que en lugar de referirse a Lorenzo/Gabriela como el criminal, se le llama “nuestro héroe”.

De esta manera, observamos que La sombra rompe con los dictámenes del policiaco revolucionario donde el héroe siempre es el detective y va más allá en presentar por qué el héroe se convierte en criminal. La interrogante que se extiende fuera del marco textual y queda sin respuesta, es por qué Portela escoge a un criminal como su héroe.

Al saber más de las vidas de Lorenzo y Gabriela, nos damos cuenta de que no responden al prototipo del delincuente común. Universitario/a, procedente de una familia integrada a la Revolución, reúne todas las condiciones para convertirse en el ciudadano

ejemplar. Sin embargo, a medida en que conocemos más, nos damos cuenta de que es simplemente la víctima de una ideología totalizadora que reprime a quien no esté dentro de sus límites.

En este sentido La sombra también tiene puntos de contacto con el neopoliciaco de Padura, donde también se condenan las normas sociales, y según Braham, “also depicts the delinquent as internal to the socialist community, as opposed to the externalized CIA or blatantly ‘antisocial’ type” (33).

En cuanto a su apariencia, por lo general los elementos negativos de la sociedad representados en las novelas policíacas de los setenta, poseían un aspecto físico diferente que los delataba, algo que hacía destacar que eran distintos y que por tanto, no pertenecían a la mayoría. En el caso de Gabriela:

Su rostro, ni bello ni feo, es de esos que recuerdan siempre a una actriz española del Sur, amor brujo, la danza del fuego fatuo o las playas baleares, italiana del Sur, *madonna da 'll collo lungo* y cejas negras o griega de algún sitio, hasta macedonia, montegrina o las islas del Sur y del Levante mediterráneo, gitana tropical o el retrato de María Wilson, parecida también a la prima de Sancti Spíritus, o a la que despacha tornillos, clavos o tarugos surtidos en la ferretería de la otra cuadra, o a la vecina de enfrente, o a la que habita con su hijito en los altos del correo bajo un techo que se filtra. O sea, cualquier mujer de su raza. (34)

Esta descripción recuerda a la que en El pájaro se hiciera de Fabián, con respecto a las referencias a la pintura, solo que esta vez no hay una puntualidad, sino más bien quieren destacarse rasgos generales que destacan la familiaridad y la universalidad. Se establece nuevamente una coexistencia de aspectos de la cultura “alta” y “baja”, junto a referencias universales y cubanas, tornando así la descripción accesible a cualquier público lector. Por otra parte, esta combinación de elementos dispares y contradictorios dan como resultado un

dibujo indefinido que asociamos a la noción de la insignificancia, recurso ya utilizado por Portela en la concepción de otros personajes como Camila, de El pájaro.

Observamos que la falta de importancia de estos personajes en primer lugar está dada por su apariencia externa o por reafirmar su identidad a través de averiguar lo que otros piensan de ellos, incluso si el resultado no es su imagen verdadera: “Gabriela se buscaba a sí misma en el punto de vista de los otros. Aunque fuese un sumario adulterado, falseado, tergiversado” (La sombra 157). Como consecuencia, esta actitud repercute en su actuación “sus expectativas eran siempre del mismo tamaño que su autoestima: brizna, partícula, millonésima” (157). A través de estas palabras se aprecia nuevamente la crítica a la idea de igualdad que propaga el ideario comunista, donde se pretenden borrar las diferencias, y por ende, se empequeñece el sujeto. Además, el esfuerzo de no ser notado es un acto camaleónico consciente para evitar el castigo y la persecución sociales.

Creemos que en La sombra, además de criticar el proyecto nacionalista propuesto en los primeros años de la revolución, Portela parodia la novela policial socialista que como ya mencionamos, se dedicó a asignar papeles sociales extremos, bien como elementos dentro del sistema o fuera de este, como los llamados “antisociales” o “lumpen”. Aún en la Cuba de los años noventa, se mantiene esta dicotomía, y los segundos tienen un lugar en la novela a través de los llamados “Monipodio”, pordioseros y vagabundos que pululan la ciudad, personajes cuya presencia es negada dentro de la sociedad, más que todo porque muestran la mendicidad, no como rezago del capitalismo que la revolución había erradicado, sino como un fracaso más de la ideología socialista. Mientras interactúa con los habitantes capitalinos, una vez más el héroe porteliano se da cuenta de su insustancialidad, ya que no provoca ninguna repercusión en el mundo que lo rodea, ni siquiera después de los asesinatos.

La homosexualidad

Desde el triunfo de la revolución cubana, la homosexualidad fue asociada a una estética muy distinta del discurso socialista, que privilegiaba la masculinidad que de algún modo comienza un poco antes con la imagen de los “barbudos” de la Sierra Maestra. En esta tesitura ubicamos a Lorenzo y Gabriela, ambos homosexuales, y por ende repudiados por parte de la sociedad y hasta su propia familia.

El machismo asociado al poder se refleja claramente en esta novela a través del padre de Lorenzo, un militar retirado que goza de los privilegios de dirigir una corporación. Este individuo aún perdura en la sociedad cubana, y muestra primeramente la doble moral socialista, ya que el coronel disfruta de ventajas que el resto del pueblo no tiene. Como no acepta la homosexualidad de su hijo, trata de “enderezarlo” enviándolo a una escuela militar donde supuestamente lo harán hombre. Lo que más le preocupa no es la orientación sexual de su hijo, sino el impacto que esta pueda tener sobre su propia imagen, ya que esto puede influir en su credibilidad o afiliación al proceso revolucionario del cual él es parte. Es por ello que cuando el chico es objeto de escarnios y violencia física en la institución en la que está confinado, el padre no se pone de su lado, sino que lo humilla aún más, haciéndolo sentir que su condición sexual es el motivo para recibir tales castigos.

Como resultado, las relaciones entre padre e hijo son casi inexistentes, y en sus limitadas interacciones, Lorenzo está constantemente sujeto a burlas relacionadas con su sexualidad, enfatizando su falta de masculinidad con respecto a su físico y a su actuación.

Con respecto a Gabriela, no se elabora mucho ya que su condición homosexual aparece encubierta incluso para ella misma. A lo largo de la novela se hacen alusiones a que

ella lo ignora, especialmente cuando mantiene relaciones heterosexuales, pero se adelanta que en un futuro próximo lo descubrirá en su relación erótica con Aimée.

En este aspecto también Portela utiliza y transforma la maniqueísta y repetida fórmula del policiaco revolucionario. Y es que si bien en ambas producciones el homosexual se ve inevitablemente envuelto en actos delictivos, en el caso de Lorenzo/Gabriela se mina y subvierte el género porque se trata de un producto de la Revolución que se vuelve en su contra, entre otras cosas por sus traumas relacionados con su padre militar y por la propia persecución a su homosexualidad. Es una persona común y corriente y se desenvuelve dentro de un grupo, solo es en apariencia, porque lo hace de manera obligada.

Aquí el héroe es el asesino, y el crimen no le importa a nadie, ni individual ni socialmente. Todos sus compañeros—también hombres nuevos—huyen del campo de tiro y nadie reporta el incidente. Las “organizaciones de masas” pasan a ser “Radio Bemba”, o sea, van de la definición marxista de clase revolucionaria que ocupa el poder a ser un conjunto numeroso de personas carentes de ideología, que murmuran y actúan desorganizadamente. En resumen, la supuesta “nueva sociedad” no es más que una Habana sucia, ruinoso, tanto arquitectónicamente como por los habitantes que la conforman.

Daniel Fonseca

Algo inesperado ocurre mientras Lorenzo y Gabriela se enfrascan en encontrar en las noticias alguna referencia a su acto criminal, cuando “parecía que la emisión estelar del noticiero del ñame y las consignas terminaba a su hora, a las ocho y treinta de la noche con el resumen de su acontecer nacional e internacional” (162). Es Daniel Fonseca, cuya presencia en los medios oficiales no aparece hasta mucho después que existe el rumor de que hay un

asesino y violador de niñas entre seis y siete años. Lo califican como “el más depravado de los hombres, cuyo rostro ha empezado a circular gracias al retrato hablado, el retrato borroso pero definitivo en medio de una oleada de pánico, Radio Bemba en acción” (123). Se aprecia un contraste entre su “cara de ángel” y sus atrocidades, que se consideran un “sensacionalismo barato” que solo llega a los medios de comunicación porque ya a la oficialidad no le es posible acallar más lo que está sucediendo.

A partir de ese momento, y a pesar de lo sórdido de sus crímenes, el protagonista establece una empatía con Daniel Fonseca, asumiendo una actitud similar a la de La Persona Que Busca con respecto a Emilio U. Fonseca es visto por nuestro héroe con cierta envidia porque recibe la atención y visibilidad que a él le gustaría tener. Intenta saberlo todo del criminal porque siente una atracción irresistible por él, llegando a considerarlo “su propia hipótesis”. Cuando lo capturan, siente deseos de llorar. Se entera a través de Aimée, quien en la cama y entre susurros, y le cuenta que fue la gente furiosa quien se tomó la justicia por su mano y “*empezaron a tirarle piedras y camboles al hijo de puta*” hasta que en medio de la algarabía llegaron los agentes policiales “*ellos como siempre, de intrusos y metidos en lo que no les importa*” (251).

Este comentario demuestra el sentimiento de la población hacia los agentes de seguridad, ya que lejos de considerarlos como representantes del orden, son vistos como obstrucción de la justicia. Así, “*la gente, como es natural, se puso más furiosa todavía y empezaron a tirarle piedras y camboles a la policía*” (251). Nuevamente el desorden y el caos urbano irrumpen en una escena a la que se le da un toque jocoso para atenuar la brutalidad y la violencia. En resumidas cuentas, a ningún criminal se le juzga en un proceso para imponérsele una sanción adecuada: Daniel Fonseca recibe el castigo de manos de un

gentío enardecido y por su parte Lorenzo/Gabriela de un prójimo víctima de los maltratos de otros.

La diferencia fundamental entre los crímenes de Lorenzo/Gabriela y Daniel Fonseca radican en que a través de los pensamientos del héroe, donde entre otras cosas se narra que él ha sido víctima de la violencia, se resalta su lado humano, y a pesar de ser el criminal principal de la historia, no se nos hace repulsivo, ni sus acciones son condenables.

Como hemos mostrado, La sombra va más allá de romper el equilibrio establecido por el género antidetektivesco en cuanto a la presentación del crimen, su falta de investigación y que la solución no implica el castigo del criminal. Las muertes en la novela se pueden considerar como un intento de acto de identidad, y la suspensión de la solución hasta el final demuestra preocupación con la falta de justicia social.

Además, si recapitulamos los postulados del policiaco revolucionario, apreciamos la parodia en cuanto a la construcción del héroe, su afiliación al proceso socialista, y a la representación del pueblo y las organizaciones que le dan poder, para llegar construir a su propio modo un universo connotativo que funde realidades opuestas e irreconciliables, con una carga política dentro de las circunstancias sociales en que se produce.

A nuestro modo de ver, uno de los méritos de Portela es lograr un balance entre la creación literaria y una profunda crítica socio-política sin llegar a caer en lo panfletario. Todo lo contrario, la función didáctica y moralizante del policiaco revolucionario se ve sustituida por la comicidad y la ironía de situaciones trágicas a través de un lenguaje que refleja la jerga popular habanera.

En el próximo capítulo analizaremos cómo en ambas novelas, además del crimen, la figura de Emilio U se reconstruye a través de multifacéticas funciones y de sus relaciones

con otros personajes. Estas percepciones son a veces excluyentes, pero siempre complementarias. También examinaremos que el resultado de los supuestos “logros” de la Revolución tienen su efecto en la ciudad, epítome de una nación en ruinas, caracterizada por una brecha entre la realidad y el discurso oficial. Para sus individuos, intérpretes de la violencia, no existe un Estado que contenga y castigue esta agresividad, por lo tanto, la responsabilidad no existe. Un reflejo directo es el hecho de que en ambas novelas se enmascara la función de autor, y la labor del detective debe ser suplida por el lector.

CAPÍTULO 4: LAS NOVELAS DE EMILIO U

The protagonist of a metaphysical detective story may find that he cannot distinguish between supposing and knowing.

A “doomed detective” (in Stefano Tani’s phrase), he may even learn that he himself is the victim he avenges, the criminal he seeks, or both at once. In such tales, the answer to the perennial question –“Whodunit?”—is “I”. And “Who is ‘I’?” is another question entirely. (Sweeney, 248)

En los capítulos anteriores hemos analizado cómo las dos primeras novelas de Portela parodian y subvierten el formato detectivesco donde fundamentalmente quedan sin respuesta las interrogantes que los mismos textos proponen. Ambas poseen un mismo enigma como común denominador: Emilio U. En el presente capítulo analizaremos su presencia a través de sus múltiples funciones. Rodeado de misterio, deseado por el resto de personajes principales de El pájaro, y de algún modo reconstruido a través de su relación con los mismos, se presenta inasible no solo dentro de la novela, sino también para el lector. Su ausencia/presencia es a veces el motor impulsor de la acción, ya sea explícitamente en el El pájaro, o moviendo los hilos de la historia en La sombra, y es también el supuesto autor de ambas novelas, estableciéndose una relación problemática con la escritura, ya que la búsqueda que se establece extratextualmente, se convierte en el texto en sí. Su obsesión por las palabras se convierte en su caída y ruina. Emilio U solo puede recomponerse a través de la reconstrucción de los fragmentos, rastros y pistas, encontrados en ambos textos que nos ocupan.

Disjecta membra: Emilio U en El pájaro y La sombra

Pues quien ha elegido—aunque suene anticuado y hasta risible—tratar de ser a través de las palabras—debería, pensó, tener mucho cuidado con ellas, con sus trampas y resonancias. (Emilio U, El pájaro 212).

En su función de narrador, Emilio U narrador se ubica con poder dentro y fuera de la diégesis, primero para llamar la atención sobre la construcción ficticia que nos ofrece y luego para extender su mano y lanzar una advertencia o amenaza que desequilibra la posición intocable del lector y demostrar que también éste, al entrar en su juego, forma parte de un pacto narrativo con consecuencias impredecibles. El peligro y la violencia trascienden lo contenido en la ficción, para hacer reflexionar al lector de la propia realidad que le rodea y hacerlo dudar de que se encuentra a salvo. Así, Portela problematiza la correspondencia que se establece entre el tiempo de la narración y el tiempo narrado en cuanto a que crea un espacio donde coexisten el narrador—que fabrica lo narrado—y lo que se narra.

Como ya expresamos anteriormente, para averiguar sobre el crimen en El pájaro no podemos retroceder ni reconstruir la historia, sino todo lo contrario, debemos avanzar y adentrarnos en ella. Solo en retrospectiva nos damos cuenta de que hemos sido engañados a través de pistas falsas, y que nos hemos dejado llevar de la mano del asesino sin saberlo. O sea, desde el principio en El pájaro parece darnos la impresión de que lo que se está escribiendo no ha ocurrido aún, pero al descubrir la identidad del criminal al final de la novela, el lector debería cuestionar la fiabilidad del narrador, ya que el asesino es el propio Emilio U narrador que en ambas novelas esconde los cadáveres en el texto, y por extensión este se convierte en el cadáver mismo, invitando al lector a recorrerlo, saliéndose de los límites de la ficción. Como consecuencia, ocurre lo que observa Tani, “the main relation between detection and murderer is not within the text but outside of it” (147).

En ocasiones, el narrador interrumpe la historia para hacer una autorreflexión de los pensamientos de los personajes, en este caso de Fabián: “esto no es ya narración, sino retazos de ideas”, se autocritica, calificando de “aburrimiento” y “analogías discordantes” lo que se imagina el protagonista y concluye, llamando la atención nuevamente a lo que se lee: “quizás esta página debiera estar en blanco” (26).

Otra manera en que Emilio U aparece en El pájaro es de forma ficcionalizada, constituyendo el núcleo sobre el cual se mueven otros personajes. De esta manera, se establece también como enigma de la novela, ya que todos quieren averiguar quién es realmente. Primero, en cuanto a su relación con Fabián, ocurre una especie de simbiosis, ya que ambos se complementan en cuanto a su “existencia”. Si bien queda claro que Emilio U-escritor crea al personaje de Fabián, éste último también contribuye a crear a Emilio U-personaje. Una de las funciones de Fabián—además de ser el aparente asesino en potencia y así despistar al lector-detective—es minar la autoridad de Emilio U-narrador y ofrecer otra perspectiva sobre Emilio U-personaje. Dicho de otro modo, en El pájaro, a pesar de que Emilio U-narrador crea inestabilidad estructural y temporal, distorsionando la narración que llega al lector a través de su filtro autorial, cuando Fabián toma la palabra rompe la ilusión de la fiabilidad del que cuenta. Incluso Fabián, al aceptar que es una invención de Emilio U, logra salirse de su función de personaje. Incluso Emilio U narrador que es quien parece tener más poder dentro del texto, se encuentra atrapado y acaba siendo víctima de su propia ficción. Es consciente de que su autoridad está siendo amenazada y una forma de reafirmarla es repetir que él es quien tiene el control. Para ratificar su “autenticidad” debe recordarle al lector que aunque Fabián quisiera cambiar el curso de la acción, esto no era posible, ya que solo existía en el discurso ficcional: “pero Fabián no era

escritor, sino personaje” (104). Sin embargo, Fabián puede comentar y quejarse, como cuando hace un comentario con respecto a la falta de verosimilitud, siendo consciente de que pertenece a la ficción: “llevamos tremendo rato hablando, nadie podría creer que dos personas son capaces de aguantar tanto tiempo en el teléfono sin que les duela la oreja, esto donde único pasa es en tu novela” (118).

Retomando nuestra discusión sobre el título, podría decirse que la novela en su totalidad, o sea, el “pájaro”, vista como la combinación del “pincel” y la “tinta china”, es el resultado de la interacción e interdependencia que se establece entre los principales protagonistas de la historia. Dicho de otro modo, Emilio U necesita de Fabián y viceversa. De hecho, al dejar de “existir” uno, el otro abandona la isla, o sea, ambos se extinguen físicamente del espacio novelesco, y por ende, la novela concluye. La relación que se establece entonces entre Emilio U y Fabián en cuanto al concepto de la escritura, específicamente en lo que respecta a los posibles finales de la novela, y por extensión a las posibles historias que esta cuenta, explora el concepto del libre albedrío como una preocupación existencialista para concluir que realmente la libertad no existe, ni siquiera en la ficción, sino que todo responde a un “guión” prescrito. El aparente triunfo del asesino no es más que su propia aniquilación, ya que sin la víctima no tiene razón de existir.

Segundo, cuando Camila se lanza a la búsqueda de Emilio U, el autor del cuento que le han leído, lo hace motivada por descubrir a la persona real. Dentro de la diégesis, Camila es el personaje cuya función se acerca más a la de detective, ya que busca pistas que la lleven a encontrar a Emilio U. La búsqueda se convierte en persecución obsesiva por lugares de la ciudad que frecuenta Emilio U. Uno de ellos, es una tertulia en una azotea habanera, la

llamada “ Azotea de Reina”. Allí, nos formamos una opinión de Emilio U a través de lo que piensan sus asistentes:

El editor italiano con cara de Giuseppe lo ha catalogado de jovenzuelo insolente que pretende hacerse el original con eso de meter un cuento dentro de otro (...). El crítico *gay* norteamericano lo ha encontrado demasiado “literario”, falso, alambicado y *snob*, y además, ¿quién puede creer en un maricón que, en lugar de escribir desde su punto de vista maricón, se pasa para el bando contrario y asume tan tranquilo un montón de estereotipos opresivos? La poetisa negra, eco de Franz Fanon en el Caribe, ha recordado que Emilio, aunque lo parezca, tampoco es blanco y que hace muy mal en comportarse como si lo fuera y en no interesarse para nada en la cuestión de la negritud. El Centro del Centro ha dicho que Emilio es un microbio ignorante que no sabe nada de las noches de las tres “p” y otras noches transcendentales, que flota de manera irresponsable como la mayoría de su generación y aun así pretende disputarle su condición de Centro, a él (...) La feminista noruega lo acusa de misoginia y de estrechez mental (...) El tartamudo conferencista lo tilda de baboso y de escritor moderno, de carente de algo impreciso que no podrá tener jamás aunque se case con una extranjera y se pase el resto de su vida viajando de un lado para otro. El funcionario del Partido asegura que nadie entiende lo que ese tipo escribe y que la publicación de sus textos es, en su opinión, una muestra palpable de que en Cuba, amor, la censura no existe.(160-161)

En esta extensa cita se ofrecen diferentes puntos de vista sobre Emilio U como escritor, teniendo en común que todas son opiniones negativas. La enumeración de diferentes nacionalidades acompañadas de tendencias teóricas, donde cada crítico censura basándose en su especialización, apunta hacia el encasillamiento y al tratamiento de la literatura como mercancía, ya que hay ciertas expectativas que hay que cumplir para recibir reseñas positivas, ser un autor reconocido y por ende tener éxito comercial. En cuanto a la situación cubana, la que más nos llama la atención es la última, porque no proviene de alguien conocedor de la literatura, sino de un miembro de la organización política más importante de Cuba, demostrando que la intelectualidad tiene que pasar por el filtro ideológico.

Por otra parte, se alude al hecho de que la obra de Emilio U ha trascendido los marcos de la isla, ya que críticos de diferentes nacionalidades opinan sobre él. Esta es una referencia a la vida literaria cubana como resultado del Periodo Especial que mencionamos

anteriormente. La propia Portela, después de la publicación de El pájaro en la pequeña editorial Casiopea entra al mercado internacional con la consecuencia directa de que textos como Cien botellas cuenten con una edición crítica y extensamente anotada para un público lector en el exterior. Esta postura desdeñosa de Portela hacia la crítica se hace evidente en algunas de sus entrevistas. Por ejemplo, cuando se refirió a la acogida de su última novela Djuna y Daniel, se burló de “algunos académicos” que expresan opiniones “aun a contrapelo del criterio de los autores, y no tiene caso que te pongas a replicarles, ¡qué va, muchacho!, porque te apabullan con tu enorme sabiduría y te vuelven loco”.

En la novela hay una preocupación explícita por dar una apariencia de cordura, incluso achacándole demencia a otros personajes como a Fabián (“ese loco de rostro renacentista”) y a Camila (recluida en una institución mental). Esta obsesión por el lenguaje es la que hace que Emilio U como personaje, se vea caracterizado más por lo que otros dicen y piensan de él, que por sus propias expresiones. Fabián incluso lo enfrenta para señalarle la perturbación que siempre asalta la mente de su amante: “te alimentas de palabras, vives de palabras y siempre estás buscando palabras por todas partes” (62).

Podría decirse que las investigaciones que hacen los personajes en El pájaro para dar con la identidad de Emilio U tienen puntos de contacto con “Seis personajes en busca de autor”, en tanto Fabián, Camila y Bibiana sienten la necesidad de buscar a su creador para que escenifique sus vidas. Hacia el final de la novela, en una descripción todavía críptica, donde llama la atención la repetición del adverbio de cantidad, se resume la significación de Emilio U, como un ser sobrenatural, igualándolo a Dios, al adjudicarle la la génesis del universo:

Así apareció Emilio, para la modelo y para nosotros, una noche del mes más cruel. Quizás no importe la cronología, siempre confusión de señales, carrusel de

símbolos, desencuentro. Emilio U, casi un tipo lúcido, seguro de sí mismo, de vuelta en todo, casi un bardo, un druida, un hechicero, un brujo. Casi un buen amante, casi un santo. Casi. Emilio U. Y fue el mundo. (El pájaro 184)

En ambas novelas, Emilio U escritor se muestra obsesionado con el sol y le confiere un papel fundamental dentro del desarrollo de sus creaciones. Así, en El pájaro, le inquieta que el asesinato pueda producirse durante el día. Al no ser así, reflexiona y admite “tanto temerle al sol, se dijo, para terminar su historia en una noche lluviosa” (211). Podría decirse entonces que en La sombra cobra una deuda pendiente, no solo porque la acción se realiza a pleno sol, sino porque como ya explicamos, este puede causar una especie de locura que desemboca en masacre.

En este juego de luces y oscuridad es que se mueve Emilio U en las dos ficciones portelianas, teniendo puntos de contacto con la novela gótica de Poe. Como apunta Patricia Merivale que uno de los tropos en el caso del escritor americano es el del personaje desaparecido en la ciudad, que no es más una sombra, alguien a quien se busca pero realmente nunca se encuentra porque no está (105). Esta noción mantiene el suspenso al final de El pájaro, donde Camila se echa a la búsqueda que continuará en La sombra.

Como venimos reiterando, el acto de escribir es una constante en las novelas de Portela, no solo porque hace referencia a la armazón de la novela, sino porque también se presenta como agonía y preocupación. Hacia el final de La sombra, aparecen reproducidas páginas de un supuesto diario que Emilio U escribe durante su estancia en Francia. En bastardilla, las entradas corresponden a días del mes de diciembre, pero se omite el año. Sin embargo, se dan pistas que conducen a la conclusión que el diario se escribe en el año 2000, si recordamos que en El pájaro se dice que Emilio abandona Cuba en “el movido agosto del 94” (215) y en La sombra declara que “*esta historia ya va para seis años*” (215). A pesar del

tiempo transcurrido, sus palabras demuestran que no se ha adaptado completamente a su nueva realidad, critica a sus amigos franceses y se siente responsable de que a él y a Cécile los discriminen. A pesar de que no se encuentra totalmente a gusto en Francia, muestra su fascinación por París a través de lugares como el Sacré Coeur, la catedral de Notre Dame y La Concorde.

En el diario se confirma la muerte de Emilio U, que ya se prefigurara durante su encuentro con Beatriz en El pájaro: “si un día el narrador alcanza la anhelada y escarnecida gloria justo antes de morir atropellado por un chofer de acento picardo en una *rue* del laberinto” (185). Pero en La sombra se dan detalles que apuntan al suicidio debido al tormento que le causaba escribir los últimos capítulos de su novela. El hecho ocurre bajo las mismas condiciones meteorológicas que el asesinato Fabián, y parece un ajuste de cuentas a modo de justicia poética: “*Bajo la lluvia, correr. Cruzar la calle sin mirar ni por un instante la luz equivocada del semáforo, ni tampoco los carros, los tres pilares básicos de la industria automovilística francesa...*” (219).

La explicación que se le da a la inserción del diario en la novela, es que cuando encontraron las páginas de la novela, estaban mezcladas allí las del diario, y al no estar correctamente numeradas, se combinaron a la hora de publicarse. El narrador afirma que a las palabras del diario no se le dieron importancia: “de esa manera, el traspapelado despojo de sinceridad, incluidas algunas palabras y líneas tachadas a mano, curiosa autocensura, no mereció comentario alguno por la gente cuerda” (168). Al parecer nadie repara en el suicidio, sino que la muerte de Emilio U se relata como accidente cuando “regresaba a su apartamentico en Montmartre, listo para revisar las pruebas de imprenta después de un largo paseo bajo la llovizna, precisamente cuando más alegre iba...lo atropelló un Peugeot. O

quizás un Renault. O un Citroën” (168). Obviamente La sombra tendría que publicarse después de la muerte de Emilio, por lo que la desaparición precipitada puede explicar el final inconcluso de la novela.

Otro modo en que aparece Emilio en la ficción literaria es a través de su conexión con la autora verdadera. Portela se coloca detrás la figura del narrador/personaje Emilio U, que asume la autoría no solo de El pájaro y La sombra, sus dos primeras novelas, sino de su cuento “El nombre y la urna (un cuento jovial)”, publicado con anterioridad en una antología de Salvador Redonet. Recordemos que cuando Camila está internada en el hospital, y Beatriz le lleva “una antología de ‘novísimos cuentistas cubanos ’” cuyo título era *Los últimos serán los primeros*. (70). Está claro que esta es la colección armada por el crítico cubano, donde figura en último lugar el cuento de Portela con el mismo título que aparece en El pájaro.

A partir de este momento, Portela mezcla datos verídicos con ficticios. Por ejemplo, al final de la antología, en el anexo donde se ofrecen datos biográficos sobre los autores, según El pájaro, se lee: “Emilio U, ensayista y narrador, quizás *vedette*, Camagüey, 1967” (143). Refiriéndose a la misma antología, Fabián le pregunta a Bibiana si “conoce al autor del cuento leído por Wolfy”, a lo que la modelo responde con asombro: “¿acaso se puede conocer a los autores? Ella siempre había creído que todos los autores estaban muertos. Hay que ser muy descarado, muy cara de papa, piensa, para estar vivo y dedicarse a semejante actividad” (125). Y por último, recordemos que El pájaro es su primera novela ya que “hasta entonces sólo había escrito cuentos, narraciones mínimas casi siempre eróticas (...) que a menudo iban a parar a la basura o a las antologías” (73).

Al añadir a la construcción de la identidad de Emilio U algunos de los datos autobiográficos de Portela, nuevamente se desdibujan las fronteras entre realidad e invención, creándose múltiples imágenes del concepto de autor, al insertarse ella misma en su propia ficción. Nara Araújo lo explica como una característica que abunda en escritores posmodernos, y en el caso de Portela lo apreciamos más como parte de su humor, como guiños al lector: “puesto que en esta novela, nada queda en pie, todo es sometido a escarnio y los personajes nunca son presentados desde sus aspectos positivos, el escritor también debe ser desacralizado” (24). Una interpretación más sencilla es el hecho de que muchos escritores de novela negra se han negado a publicar bajo sus nombres verdaderos, usando en su lugar pseudónimos.

Está claro que esta suplantación le permite a Portela expresar opiniones sin responsabilizarse completamente por ellas, por lo que ha sido criticada y acusada de una “disidencia light”. Sin embargo, discrepamos de que su crítica carezca de fuerza y compromiso simplemente porque su estilo no sea abierto y propagandístico. En este sentido, consideramos apropiada la valoración de Portela que da Nanne Timmer sobre Portela en una charla sobre la literatura de la Cuba de los noventa: “Ese cacareo lúdico de palabras que a primera vista parecen no tener peso, contienen provocaciones al discurso revolucionario y a la sociedad habanera mediante la alegoría y la sátira. Su voz narrativa juega con el control que tiene su ficción y decide lo que es verdad y es mentira, lo que es relevante y lo que no lo es, ignorando así activamente el acontecer inmediato” (“Eros, deseo y encarnación en El pájaro: pincel y tinta china de Ena Lucía Portela”).

Asociada a esa crítica apreciamos la imagen urbana que se ofrece en las novelas portelianas que analizamos, que dista mucho de la idea paradisíaca o exótica que

oficialmente se pretende dar a través del turismo. En su lugar, La Habana se muestra como una ciudad violenta, al estilo de las ficciones *hardboiled* o *noir*, donde los crímenes quedan impunes y la presencia policial es nula. Como ya hemos mencionado, esa Habana de los noventa es el escenario propicio para el desarrollo de las ficciones antidetektivescas de Portela, delineándose aún más en La sombra como un espacio caótico, hostil, donde se mueve el protagonista, estableciendo interacciones breves con sus moradores, que en términos generales son figuras sin relieve, más bien grotescas y agresivas.

La ciudad

Las marcas de los neumáticos se superponen y se repiten en ardiente filigrana sobre el asfalto. El calor derrite las cabezas. Alguien pierde un tacón y se poncha una pelota. Entre los ruidos, el polvo y las gentes que veo a diario bajo el sol, esta calle, una de las más céntricas de La Habana, aparece vencida por la continuidad del verano, por la mugre. Ajada como una vieja prostituta. (El pájaro, 162)

En la introducción a la antología Havana Noir, que recoge textos de autores cubanos desde 1938 hasta el siglo actual, Achy Obejas hace referencia a la capital cubana como escenario idóneo del crimen y la violencia: “The noir, it seems, may be particularly apt for Havana. Descriptive rather than prescriptive, noirs explores the symptoms of an ailing society but rarely suggest remedies” (16). En las novelas de Portela, está claro que no se brindan soluciones porque estas no existen, ya que la situación que se describe en la novela persiste en la actualidad. En El pájaro, los lugares oscuros y apartados de la ciudad, como el Bosque de la Habana, es el escenario perfecto para el crimen. En La sombra, recorrer los espacios urbanos es un modo de purgar la culpa, arrastrándola consigo mismo sin rumbo por un espacio laberíntico, concurrido por encuentros que provocan o hacen evocar sufrimiento a modo de purificación, hasta que el criminal llega exhausto a su destino final,

para encontrar su muerte que significa más que castigo, un lugar donde encontrar sosiego y reposo.

Si bien La Habana prerrevolucionaria es el escenario donde la prostitución, el juego y el crimen organizado tenían una presencia rampante, una de las metas explícitas de transformación social era precisamente terminar con esos vicios. En La sombra, por el contrario, se niegan estos supuestos logros a través de las relaciones que se establecen no sólo entre el/la protagonista y sus víctimas, sino que la violencia el modo de interactuar socialmente. En las novelas que analizamos, se hace explícito que la acción ocurre en La Habana. Sin embargo, la imagen de la ciudad dista mucho de tener la imagen paradisíaca que muchos le atribuyen. En su lugar, La Habana se ve retratada en una profunda crisis social, brindando el contexto social y moralmente degradado en el que se mueven los personajes.

En ambas novelas, la descripción del crimen va asociada a la ciudad, no solo porque los lugares de esta propician los asesinatos, este nace como resultado de , sino que la ciudad es una forma de laberinto que debe ser entendido y recorrido como parte de resolver el problema. La sombra hace una reflexión obligada hacia las estrategias revolucionarias y su efecto en la población. La ciudad en ruinas y los encuentros de Lorenzo/Gabriela son una muestra de que el espacio urbano pasa a ser un lugar abstracto, descrito a través de múltiples adjetivos, que muestran sus facetas, algunas muchas veces contradictorias y con ecos intertextuales: “la Habana profunda”, “la Habana superficial”, son las muchas caras de una un espacio físico que traspasa a uno mental.

La ciudad se traga a sí misma, se deshace, se transforma sin que a nadie parezca importarle: “pero esas barracas tan simpáticas ya no se ven. Su desaparición fue así: desaparecieron. Un buen día, nadie sabe cómo, se esfumaron en la batahola tropical donde

todo se esfuma sin dejar ni huella” (10). Esta presentación de la ciudad, y por ende, de nación, se torna increíble, especialmente para un lector que esté familiarizado con la realidad cubana. En este caso, la ficción parece exagerar la realidad, o más bien, ofrecer una Habana alternativa, muy diferente al idílico paraíso tropical que frecuentan los turistas extranjeros. Sin embargo, estos dos mundos no son excluyentes, sino que coexisten en un mundo espacio, de manera simultánea, de igual manera que Lorenzo y Gabriela.

En La sombra, la capital se convierte en metonimia de un país donde la versión oficial dista mucho de la realidad. Los medios oficiales como el Noticiero Nacional de Televisión son “el noticiero del ñame” (154), literalmente el nombre de un tubérculo, pero que en este contexto alude a la falta de inteligencia, únicamente hablan de los supuestos logros del país mientras que en los países capitalistas, especialmente en los Estados Unidos, el crimen y la violencia están rampantes.

Al igual que en la novela griega y en la de aventuras, el héroe de La sombra es un individuo solo, marcado por la acción que lo define y que en este caso, desencadena su vagar por La Habana. El sentimiento de responsabilidad por su transgresión lo impulsa a la búsqueda de su castigo, y esto propicia sus encuentros con los diferentes personajes que habitan la ciudad. En esa trayectoria, se cumple lo que afirma Bajtín:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (237-38)

En su peregrinaje, el caminante se encuentra a personajes que habitan en la ciudad, en demarcaciones locales precisas. En la focalización que ocurre en torno a personajes

marginales o insignificantes se experimenta una fusión entre el tiempo y el espacio, ya que se aprecia una fragmentación de secuencias narrativas donde es el espacio y no el tiempo el que le ofrece movimiento a la historia. Por ejemplo, cuando una turba de pordioseros rodea a Lorenzo/Gabriela, cerrándole el paso. Con gesto casi suplicante pero firme, le exigen una contribución para que pueda pasar. Lo único que se le ocurre al protagonista es regalarles su caro reloj japonés, “automático, extraplano, sumergible, luminoso, con termómetro, barómetro, pluviómetro y calendario, a prueba de golpes” (187). La reacción ante ofrenda tan absurda no se hace esperar, ya que ni siquiera pueden entender su uso, porque “están fuera del tiempo” (187).

Ante la inutilidad del objeto se tornan violentos, y la única manera de aplacarlos es que Gabriela les dé los únicos siete dólares que posee, condenándose a pasar un hambre extrema. A través de esta acción se hace referencia al valor que cobra esta moneda extranjera en la sociedad cubana a partir de su legalización del dólar después del discurso de Fidel Castro del 26 de julio del 1993. Anteriormente quien poseyera el dinero del enemigo era castigado, incluso con la cárcel. Después de su despenalización, la tenencia del dólar establece desigualdades dentro de la población, ya que el único modo de recibir este dinero es a través de remesas de familiares que viven en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos. Portela indirectamente critica este gesto hipócrita del sistema socialista cubano que se nutre del trabajo de las mismas personas que repudió en los éxodos de los años sesenta y ochenta, llamándolos “lumpen”, “antisociales” y “escorias”.

En la misma novela se producen también otros encuentros con personajes marginales, esta vez marcados por la tragedia, como una señora deforme, probablemente víctima de un ataque con ácido, un masturbador que se esconde detrás de matorrales para espiar a quien

pasa, o un negro sodomita. Todos ellos no se salen de su territorio, que se ubica en una zona específica de la ciudad, marcada por la ruina. En este marco, las reglas de la sociedad no aplican, y la violencia es el único factor determinante en las relaciones que se establecen.

Entonces, el tiempo no cuenta para los inadaptados, pero tampoco para Lorenzo/Gabriela, quizás porque ya no hay esperanza de encontrar su lugar en la sociedad, y de su intento solo quedan pedazos sin sentido: “alguna vez, en el pasado remoto, el mismo que es ahora todo su pasado en mezcolanza, en fragmentos de imágenes disparadas desde la tarde del desastre con calibre veintidós, ella quiso integrarse a la comuna” (191). Para el protagonista entonces no hay futuro porque no hay forma de volver atrás, por lo que su pasado se convierte en un presente vacío.

En La Habana el crimen tiene una presencia cotidiana, pero a la vez no aparece en los medios oficiales. Esta invisibilidad aparece reforzada cuando Lorenzo se sienta frente a la televisión con la esperanza de que haya información sobre el crimen que había cometido. Sin éxito, se dedicaba obsesionado a revisar los diarios con el mismo objetivo: “pues también allí, en los periódicos, posiblemente en la primera plana, debía aparecer la cosa horrible. Jamás apareció” (121). Es precisamente por esa normalidad que los criminales están exentos de castigo, ya que en el intento estatal de silenciar la violencia que en mayor o menor medida ocurre, les garantiza la impunidad con la que pasan desapercibidos.

El discurso narrativo se desarrolla en torno a una ciudad destruida que destruye. En El pájaro aparece representada como un espacio “que sin barrer nieve se abre y se desborda para uno, para hacerlo santo y devorarlo, en una ciudad que orina y vomita encima de uno sus esperpentos, sus secretos y sus llaves” (19). A Fabián se le da por desaparecido, e incluso que ha pasado a mejor vida al lanzarse al mar para llegar a los Estados Unidos. En La sombra, la

construcción literaria de la Habana se convierte en un estado de privaciones, sufrimientos y pesadilla, que evoca los círculos del infierno dantesco, es el propio asesino/a el/la que inicia un recorrido buscando una sanción y en ninguno de los casos ni siquiera se levantan sospechas. La Habana porteliana es una especie de Oeste donde los delitos son rampantes

En ambas novelas se ofrece una descripción pesimista de la ciudad: la Habana es, al mismo tiempo, un espacio marginal, marginado y que margina. También es el espacio perfecto para la búsqueda voluntaria de la muerte. Por otra parte, a través del desplazamiento de los personajes por la ciudad, se aprecia una correlación entre el estado en que se encuentra la sociedad y el paisaje urbano. La radiografía de la capital se da a conocer a través de sus lugares y sus habitantes: el Bosque de la Habana y el campo de tiro universitario son lugares apartados, ruinosos y desolados, que en cierta medida se vuelven invisibles, y por lo tanto, ni siquiera son reconocidos como escenas del crimen. La ciudad se convierte en un lugar de tormento y castigo para los que habitan en ella.

Es por ello que coincidimos con Nara Araújo cuando identifica que estas novelas están “inscritas en una zona del campo literario cubano que ha dado cuenta de la vida *underground* de una cierta Habana”, pero no estamos totalmente de acuerdo cuando describe a los personajes como “no precisamente delincuenciales, desinteresados de un cierto discurso de la Nación” (114). Porque qué mayor crítica social que la de la invisibilización de los crímenes que se cometen en las novelas, y por ende, la falta de castigo.

Las críticas la situación política y económica aparecen dispersas en los textos. A continuación hacemos referencia a un momento en El pájaro, donde Fabián, Camila y Bibiana están tomando el té, sus rostros se van desdibujando por la falta de claridad. El narrador le aclara al lector que “hoy toca el apagón, ¿no te acuerdas? ¡El apagón! ¡Je je! Te

lo digo para que no vayas a pensarte que esta oscuridad de mierda es pura escenografía o algo así. Nada de eso” (96). Y unas páginas más adelante, explica “no hay luz porque falta petróleo; falta petróleo, dicen, porque se extinguió la Unión Soviética, cómo pudo ocurrir semejante cosa, no lo sé, no estoy fuerte en Economía” (100). Esta es otra instancia donde el narrador acusa, pero a la vez se desentiende, declarando ignorancia.

También hay autocensura en una carta de Emilio U. dirigida a Fabián, fechada en La Habana, en el mes de mayo del año 1994, donde el escritor le confiesa a su amante que ha estado contemplando la idea de “un final feliz para mi novela”, hecho que como sabemos, no ocurre. Su idea es inmediatamente después de ello, abandonar la isla. Aprovecha para aclarar los motivos por los cuales se va Francia, descartando de forma abierta cualquier oposición gubernamental mientras declara incompatibilidad climática: “mis problemas con la Isla y su mitología no son de índole política, sino más bien de naturaleza, digamos, térmica” (196).

Como se ha visto, la concepción de la ciudad en Portela se sitúa entre el rompecabezas intelectual y laberíntico originado por Poe y continuado por Borges y la violencia urbana descarnada del *hardboiled* norteamericano, donde los actos delictivos no constituye actos transgresores, sino que forman parte de la cotidianeidad, donde no existe la presencia de un detective convencional que ayude a restablecer el orden social. La suplantación de la solución convencional a los crímenes en ambas novelas por otros actos de justicia a manos de individuos y no instituciones autorizadas, plantea la repetición de un patrón de violencia social del que los ciudadanos no pueden escapar sugiriendo un fracaso del proyecto socialista.

El lector como detective

Una de las reglas de S.S. Van Dyne en cuanto a la historia de detectives, es que el lector debe compartir con el detective la posibilidad de resolver el misterio. El creador de estas ficciones debe encargarse de que el detective esté equipado para seguir las pistas, interpretar las claves, y así dar con la solución del crimen. El lector simplemente es llevado de la mano, acompañando al detective en la búsqueda de la verdad.

Sin embargo, como ya hemos mencionado anteriormente, en las ficciones de Portela, al carecer de detective, el lector se encuentra solo, sin guía y con la responsabilidad de realizar la tarea que antes fuera del investigador. En las novelas antidetecivescas portelianas desaparece el detective como el centro de la historia, el que a través de la observación y el método deductivo resuelve el misterio, y por tanto restablece el orden roto por el criminal. En su lugar, a veces la voz autorial se inserta en la ficción, manifestándose de manera autoconsciente. En El pájaro se le asigna el papel de detective al lector, que es quien tiene que seguir las pistas para encontrar al posible asesino. En La sombra, al revelarse desde el principio la identidad del asesino, no existe la necesidad de un detective para la investigación, pero sí uno que siga el recorrido del asesino, esperando que eventualmente sea atrapado y juzgado. Y aunque en ambas producciones el lector tiene un papel en la construcción de los universos ficcionales, ya que tiene que enfrentarse a un narrador que interviene a veces para distorsionar la verdad, no se le ofrecen todas las claves para interpretar o descifrar los enigmas.

Hanjo Berressem afirma que en la estructura de la historia detectivesca metafísica se interrelacionan lo simbólico, lo imaginario y lo real. Explica que el primer elemento está conectado al detective, porque a él le pertenecen el lenguaje, la razón y la lógica, mientras

que lo imaginario va apegado al criminal en tanto a través de él, se expone el deseo y la identificación de lo visual. Por último, lo real, que el crítico define como lo que no es simbólico ni imaginario, se enlaza con la evidencia. (232) Trasponiendo estas ideas a las novelas portelianas que nos ocupan, se aprecia que estos tres campos no aparecen delimitados, sino que se entrecruzan, a veces borrándose los límites entre los mismos. La falta de la figura clásica del detective provoca que el razonamiento intelectual recaiga en manos del lector, mientras que el lenguaje no siempre refleja la realidad, sino que a veces está en manos del criminal para justificar el crimen y borrar la evidencia. En cuanto a esta, tampoco hay en las novelas una intención por parte de los asesinos de deshacerse de los cadáveres de sus víctimas. La justificación de que Fabián ha desaparecido porque se ha lanzado al mar intentando llegar a los Estados Unidos en El pájaro, y la falta de interés en el asesinato de la instructora y su ayudante en La sombra, hacen que los cadáveres o evidencia, desaparezcan de lo real para integrarse a lo simbólico.

En las novelas de Portela, la desilusión y la falta de esperanza son tan grandes, que no existe la figura del detective. Creemos que como su intención es mostrar el fracaso del sistema judicial cubano, la mejor crítica es que no exista una figura que restablezca el orden ni que haga cumplir las leyes. Otra razón sería que Portela esté más interesada en mostrar el punto de vista del criminal, pudiendo ser este muchas veces la víctima del sistema. Tampoco en sus novelas se llevan a cabo procesos investigativos, de ahí que la presencia de un detective convencional no haga falta.

El laberinto textual en genera un sentido de desorientación en el lector en un intento deliberado donde se termina con más preguntas que respuestas. En este aspecto, El pájaro comparte rasgos de la novela antidetectivesca deconstructiva, técnica que, de acuerdo con

Tani, se basa en “la suspensión de la solución”, que se brinda casi en las últimas páginas, dejando al lector frustrado por su búsqueda inútil. Si bien el desenlace no da una satisfacción completa, y el hecho de que desde el principio se anuncie un asesinato que se suspende hasta el final no hace más que aumentar las expectativas del lector, al menos la espera le sirve para especular quiénes serán la víctima y el criminal.

Entonces, y contrario a sus expectativas, a dicho lector-detective no se le premia con la satisfacción de que pueda resolver el misterio, sino con la perplejidad posmoderna de la ausencia de un desenlace, de ahí su disgusto y rechazo a la novela. El juego se ha convertido en trampa, y si las continuadas sospechas que levanta Emilio U sobre Fabián no son cuestionadas por el lector, este se sentirá una víctima del engaño .

Creemos que al final de El pájaro el principal enigma queda sin resolver porque el lector-detective no sabe a ciencia cierta si en realidad la muerte de Fabián ocurre solo dentro del marco ficticio de la novela o en la vida real. Dicho de otro modo, no llega a aclararse si Emilio U realmente y o encubre conscientemente la información. En este sentido el texto podría considerarse contradictoriamente como una confesión o un alarde de crimen perfecto. El lector funciona como detective desprotegido porque transita sobre las arenas movedizas de la creación textual, o sea, se enfrenta a un texto (crimen) que todavía no se ha cometido.

En cuanto a la relación que se establece con el lector en La sombra, es digno de destacar que es a veces es de complicidad y a veces paternalista. Un ejemplo es cuando en el diario se reproduce una conversación de Emilio U con uno de sus amigos cuando lo invita a visitar el Bois de Boulogne, a lo que el escritor responde: “*No quiero saber nada de bosques*” (216). Al ser preguntado no da una explicación, *Yo sé por qué*” (216), pero al lector no le hace falta, porque obviamente remite al asesinato de Fabián en el Bosque de La Habana.

En otro momento, Emilio omite información a propósito, porque según él, *“hay detalles que el lector en modo alguno necesita conocer, pues no forman parte de la historia. Pero el narrador sí debe conocerlos”* (218).

En ambas novelas antidetektivescas queda claro que a Portela no le interesa plasmar procedimientos deductivos y racionales del género negro, ni siquiera pretende que el lector esté equipado con tales herramientas, pero en el momento en que se delega en el lector la función de detective, también se le confiere cierto poder de decisión no solo en cuanto a las acciones se refiere, sino también a dar su opinión sobre el narrador mismo y sus elecciones. Es decir, cuando estos textos abren su espacio diegético y le extienden una invitación a quien se encuentre fuera de él, además de abrirse múltiples textos creados por la interpretación de cada lector, también se genera un espacio para la crítica. Este es un proceso de agotamiento infinito, obviamente de corte posmoderno, y con un objetivo claramente lúdico.

Concluyendo, consideramos en primer lugar, que la figura de Emilio U comienza siendo difusa y nunca llega a consolidarse. La búsqueda que se establece a través de las dos novelas es paradójica ya que se manifiesta desde un concepto epistemológico a un principio narratológico. Es decir, que la contradicción que radica en la concomitancia de su unidad y alteridad se aplica a esta figura cuya existencia reside en su propia negación. En este sentido, tiene puntos de contacto con el personaje principal de La sombra, en tanto los múltiples Emilio U y Lorenzo/Gabriela se fusionan y superponen en el mismo tiempo y espacio, o sea, no pueden dividirse y a la vez revelan la condición de ser otro. Por otro lado, la ciudad de la Habana no es simplemente el escenario de los crímenes donde se mueven los personajes, sino que a través de su presencia, se le llama al lector en función de detective a hacer una reflexión crítica de la realidad económica, política y social del país.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN

Este estudio ha partido del uso paródico y el quebrantamiento de los elementos principales de la fórmula detectivesca en las dos primeras novelas de Ena Lucía Portela, donde hemos analizado la evolución de su estilo partiendo del predominio de una composición textual cerrada, críptica y altamente experimental en El pájaro, hacia un equilibrio entre la estructura literaria y referentes al mundo exterior en La sombra, donde se aprecia una mayor presencia de elementos situados en la realidad extralingüística, y por ende, una posición más abiertamente comprometida e irreverente. Para llevar a cabo este análisis, han sido fundamentales el marco teórico de la tipología establecida por Stefano Tani sobre la novela antidetectivesca y los criterios acerca el relato detectivesco metafísico propuestos por Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney.

En ambas novelas, Portela se vale de la pseudodiégesis—utilizando la terminología de Genette—para superponer dos o más historias. Así, El pájaro cuenta el asesinato de Fabián y a la vez cómo Emilio U. escribe la historia de dicho asesinato. Casi al final de La sombra, nos damos cuenta de que esta es la historia de Lorenzo/Gabriela también narrada por Emilio U, y al parecer compilada por alguien más póstumamente. Mediante este procedimiento, los niveles narrativos presentados se enmascaran, provocando que el nivel diegético inferior (o metadiégesis) se confunda con el superior (o intradiégesis) y viceversa.

Es evidente entonces que aparte de subvertir la fórmula detectivesca tradicional por medio del autoanálisis y el uso reiterado de la metaficción, El pájaro pone en evidencia que

está infringiendo sus propias normas narrativas, ya que pone de relieve su naturaleza auto-consciente; es decir, un mundo donde el lenguaje muestra, de forma autorreflexiva y explícita, los mecanismos de la invención que está representando. La narración de la novela es paradójica, ya que su existencia radica en narrar la historia de El pájaro (creación de Emilio U) como su propia historia, que a la vez se nos insiste que no se ha escrito aún a pesar de que nos enfrentamos a un libro acabado y publicado. La impresión es que el acto de narrar antecede a la historia que se está contando. Como pudimos apreciar, esta reflexión especular o de *mise en abyme* se experimenta en otros planos, como lo son el de la caracterización de personajes y su relación con el concepto del “doble”.

Además de la fuerte orientación hacia el lenguaje, entre cuyos registros se encuentran lo paródico, lo carnavalesco, lo lúdico, lo irónico, lo cubano vs. lo universal, entre otros, aparecen crímenes de diversa índole, entre ellos asesinatos, abusos y violaciones. Estos aparecen en el centro de la narrativa porteliana, como vehículos promotores de la narración, creando así un mundo patas arriba. La circularidad y la *mise en abyme* enfatizan la búsqueda, abriendo espacios infinitos que se extienden hasta el lector, a modo de invitación.

Paradójicamente, la lectura de la obra de Portela, y por ende su análisis, son complejos. Su dificultad radica en su carga metanarrativa, las referencias intertextuales, el uso de la parodia, las indicaciones gráficas (como el uso de la cursiva que varía entre novelas y dentro de la misma obra), las notas a pie de página, los apóstrofes al lector y la deixis. En la urdimbre de la historia principal, se entrelazan referencias al teatro, el cine, la pintura, y hasta la propia obra de la autora, que hacen las novelas de difícil acceso.

Creemos que la subversión de elementos de la fórmula detectivesca le permite a Portela introducir una crítica social que se encuentra ausente de los medios oficiales. Ambas

obras demuestran un pesimismo en cuanto a mejorar el sistema económico y político en Cuba.

Los personajes de Portela dan la impresión de salir de un submundo urbano que contradice la promulgación revolucionaria de la igualdad socialista. Las mayores víctimas de la violencia son Camila (El pájaro), Lorenzo/Gabriela y Aimée (La sombra). Todos comparten el hecho de que han sido privados de voz y presencia en el espacio público, es decir, en su aislamiento social han perdido su identidad como sujetos. Esta pérdida no se presenta como una elección personal, sino más bien como el resultado de no ser aceptados socialmente y por lo tanto anulados de forma violenta.

La apatía es la posición política que adoptan los personajes principales de Portela. La indiferencia ante el orden social que despliegan Fabián, Camila, Bibiana, Lorenzo/Gabriela no es más que un mecanismo de defensa para no ser notados. Políticamente, ninguno quiere abandonar el país, y por ello deben hacerse “invisibles” para tratar de sobrevivir. Pero jugar a ser insignificantes tampoco les garantiza dejar de ser víctimas de una violencia cotidiana, de vivir en un ambiente opresivo que los asfixia. Dichos personajes, todos jóvenes, nacidos y educados bajo los preceptos de la Revolución, representan el fracaso del proyecto social y político socialista. Se encuentran solos, no manifiestan una ideología definida y son como autómatas en sus acciones.

En la novela de detectives, el cadáver y algunos objetos juegan un papel fundamental en la resolución del crimen, ya que muchas veces son el arma homicida o a partir de ellos es que se puede realizar la reconstrucción de los hechos que llevarían a encontrar al culpable. En El pájaro no aparece el cuerpo de la víctima, y el arma homicida solo lo es para el lector. Sin embargo, en las novelas de Portela lo más importante es el cuerpo como

fuelle y receptor de la violencia, que aunque reflejada de forma cruda, no ocasiona escándalo, sino más bien es aceptada bajo una apariencia de normalidad. Tampoco se revelan con claridad los móviles de los crímenes, que quedan impunes y ni siquiera se dan a conocer como asesinatos.

En el caso de ambas novelas, la inclusión de paradojas se aprecia a nivel temático y extratextual, por lo cual afecta la estructura y el género. La búsqueda en sí constituye una perturbación existencial: no existe novela sin crimen y viceversa. La creación literaria se sale de su marco para dejar su huella en el mundo real para convertirse en engaño, simulación, imposibilidad y absurdo.

En cuanto al proceso investigativo, una vez más Portela se aleja de los cánones del género detectivesco, al deshacerse de la figura tradicional del investigador, delegándole a algunos personajes o al propio lector esta tarea. También, otros personajes asumen similares funciones, ayudando así al lector. Este es el caso de Camila, que emprende la búsqueda de Emilio U y va reconstruyendo la identidad de este a través de conversaciones con otros, y visitando los lugares que Emilio U frecuenta. Como resultado, sus novelas no son unidimensionales, y más que ser testigos de una historia criminal y sus detalles, asistimos a una propuesta literaria, participamos en un juego. En este sentido, experimentamos que se reemplaza la solución del misterio con preguntas sobre la realidad y la identidad, que quedan sin respuestas.

Al enfatizar en ambas novelas las circunstancias bajo las cuales se cometen los actos delictivos, Portela sugiere que los crímenes no se podrían haber evitado y que en un futuro podrán ocurrir hechos análogos. Como bien señala Franklin Rodríguez, al mostrar el proceso detectivesco y la multiplicidad de información disponible, la novela antipolicial investiga

cómo se construye la verdad. Durante el proceso, no defiende ni restablece las leyes del Estado, sino cuestiona la manera en que se produce el conocimiento en un momento histórico determinado. Esta idea se podría fácilmente aplicar a las novelas de Portela, donde la justicia no proviene de las autoridades, sino de los propios ciudadanos.

La reformulación por parte de Portela de los elementos detectivescos a través de diferentes formatos (la metaficción en El pájaro y la innovación en La sombra) constata en primer lugar la idea de Merivale y Sweeney de que este género no está consolidado, sino incluso en formación: “but the last word on closure—according to the very nature of this genre—is not yet, or perhaps never, to be spoken ...” (21). En segundo, refleja las distintas posibilidades que abre este género, y por último, el interés personal de su autora, que expresa en sus propias palabras: “quiero estremecer, pero también divertir. Me importa muchísimo, como escritora y como ciudadana, el desvalimiento del individuo bajo un régimen totalitario donde la libre expresión está criminalizada. Soy una criminal”. De ahí, que sean importante nuestras consideraciones sobre su presencia en las novelas a través de la figura de Emilio U como su identidad creativa, escondiendo la verdadera autoría detrás de este individuo cuyo nombre completo nunca se llega a revelar, evocando el conocido recurso del pseudónimo, utilizado muchas veces por escritores del género detectivesco.

Para finalizar, este estudio ha pretendido modestamente dar a conocer la propuesta narrativa transgresora que plantea Ena Lucía Portela en sus dos primeras novelas, quien si bien toman como punto de partida y referentes el género detectivesco y la novela policial revolucionaria, establecen una ruptura con sus predecesores. En la búsqueda de una expresión propia, Portela se abre un espacio donde el desplazamiento de la figura del

detective, entre otras razones, posibilita al lector participar en un juego que implica la (re)creación de sus textos.

OBRAS CITADAS

- Alter, Robert. Partial Magic : the Novel as a Self-conscious Genre. Berkeley: University of California Press, 1975. Print.
- Alvarez, Ileana. "Ena Lucía: humor y subversión de la sombra del hombre nuevo". La Habana Elegante <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Portela_Alvarez.html>. Web. 20 Nov. 2011.
- Alvarez Oquendo, Saylín. "'No me hagas preguntas capciosas': conspirando con Ena Lucía Portela". La Habana Elegante Segunda Epoca. <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html>. Web. 20 Nov. 2011.
- Arango, Arturo. "Los violentos y los exquisitos". Letras Cubanas 9 (1988): 6-12. Print.
- Araújo, Nara. "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela". Unión: Revista de Literatura y Arte 42 (2001): 22-31. Print.
- . "Escenarios del cuerpo en la narrativa de Ena Lucía Portela". Cuadernos de Literatura XI: 21 (2006): 42-48. Print.
- . "Literatura femenina, feminismo y crítica literaria feminista en Cuba. Reseña a *Los últimos serán los primeros* de Salvador Redonet". Letras Femeninas 21 (1995): 165-171. Print.
- Bakhtin, Mikhail. Teoría y estética de la novela : Trabajos de investigación. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- . Rabelais and his World. Bloomington: Indiana UP, 1984. Print.
- Barthes, Roland. Mythologies. London: Vintage, 2000. Print.
- Black, Joel. "(De)feats of detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco." Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. Ed. Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1999. 91-101. Print.
- Borges, Jorge Luis. Los mejores cuentos policiales. Selección de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. [2. ed.]. Emecé, 1965. Print.
- Braham, Persephone. Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico. Minneapolis: Minnesota UP, 2004. Print.
- Camacho, Jorge. "¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?" La Habana Elegante. <<http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/Angel.html>>. Web. 20 Nov. 2011.

- Cámara, Madeline. "Una mujer peligrosa escribe en La Habana; otra, le sigue los pasos desde New Jersey". La Habana Elegante.
<http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2010/Resenas_Camara.html>. Web. 20 Nov. 2010.
- . La letra rebelde. Estudios de escritoras cubanas. Miami: Ediciones Universal, 2002. Print.
- Campuzano, Luisa. Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: escritoras cubanas (s. XVIII-XXI). La Habana: Ediciones Unión, 2004. Print.
- . "Narradoras cubanas de hoy: un mapa de bolsillo". La isla en peso.
<<http://www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num04/estacion.htm>>. Web. 20 Nov. 2011.
- Casamayor Cisneros Odette. "¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela". Caribbean Studies 32 (2004): 63-103. Print.
- Castro, Fidel. "Palabras a los intelectuales".
<<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>>. Web. 4 May 2010.
- Close, Glen. Contemporary Hispanic crime fiction : a transatlantic discourse on urban violence. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Print.
- Colmeiro, José, F. La novela policiaca española: teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 1994. Print.
- Davies, Catherine. *A Place in the Sun?: Women Writers on Twentieth-Century Cuba*. New York: St. Martin's Press, 1997. Print.
- Dällenbach, Lucien. Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977. Print.
- Dettman, Jonathan. "Critical Standpoints in Post-Soviet Cuban Literature: Ena Lucía Portela". <<http://www.jonathandettman.net/critical-standpoints-portela>>. Web. 20 Nov. 2011.
- Dostoievski, Fiodor. Crimen y castigo. Madrid: Edaf, 2012. Print.
- Estévez, Abilio. "Prólogo". El pájaro: pincel y tinta china. Barcelona, Casiopea, 1999, 9-14. Print.
- Fornet, Ambrosio. "En busca de la nueva cuentística". El otro y sus signos. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2008, 212-219. Print.
- . "La narrativa cubana del fin de siglo: Informe sobre la situación, I" El otro y sus signos. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2008, 220-237. Print.
- Fornet, Jorge. "Escritores y mercado editorial en Iberoamérica". Malabia.
<<http://www.revistamalabia.com/index.php/archivo/36-numero-49/45-escritores-y-mercado-editorial-en-iberoamerica.html>>. Web. 17 May 2012.

- . Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. Print.
- Garrandés, Alberto. "La cuentística cubana del siglo XX". Aires de luz. Cuentos cubanos del siglo XX. La Habana, Letras Cubanas, 1999, 5-15. Print.
- Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980. Print.
- Guerrero, Gustavo. "La religión del vacío". Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Whal. Círculo de Lectores, Colección Archivos: Madrid, 1999. Print.
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction." New Literary History 3.1 (1971): 135–156. Print.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988. Print.
- . A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 1985. Print.
- . "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." Intertextuality and Contemporary American Fiction. Ed. Robert Con Davis and P. O'Donnell. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989. 3-32. Print.
- . Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox. Ontario: Wilfrid Laurier UP, 1980. Print.
- . The Politics of Postmodernism. 2nd ed. London: Routledge, 2002. Print.
- López, Iraida H. "Entrevista (con Ena Lucía Portela)". Hispanamérica 38.112 (2009): 49-59. Print.
- . "Prólogo". El viejo, el asesino, yo y otros cuentos. Doral, Stockcero, 2009, VII-XVII. Print.
- . "Prólogo: «En torno a la novela negra: Poética y política en Cien botellas en una pared»". Cien botellas en una pared. Doral, Stockcero, 2010, VII-XXXVIII. Print.
- . "That's my Theme: The Human Adventure". The Portable Island. Cubans at Home in the World. Eds. Ruth Behar and Lucía M. Suárez. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Print.
- López, Magdalena. "Tras el legado de Marlow: novelas cubanas de hoy." América Latina Hoy <<http://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/8507>>. Web. 15 May 2012.
- Lyotard, Jean François. The Postmodern Condition: a Report on Knowledge. Manchester: Manchester UP, 1984. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Print.

Martín Sevillano, Ana Belén. “Algunos aspectos del cuento de los Novísimos narradores cubanos”. Anales de Literatura Hispanoamericana. Vol. 31 (2002) 295-312. Print.

Mateo Palmer, Margarita. Ella escribía poscrítica. La Habana, Letras cubanas, 2005. Print.

---. “La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI”. Anales de Literatura Hispanoamericana 31 (2002): 61-64. Print.

Merivale, Patricia, and Susan Elizabeth Sweeney, eds. Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1999. Print.

---. “The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story.” Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. Eds. Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999. 1–24. Print.

Padura Fuentes, Leonardo. Modernidad, posmodernidad y novela policial. Ediciones Unión: La Habana, 2000. Print.

Paz, Octavio. Obra Poética : 1935-1988. 1. ed. (en rústica). Barcelona: Seix Barral, 1998. Print.

Poirier, Richard. “The Politics of Self-Parody”, The Partisan Review, 35 (1968): 339-353. Print.

Portela, Ena Lucía. Cien botellas en una pared. Ed. Iraida H. López. Doral: Stockcero, 2002. Print.

---. Djuna y Daniel. La Habana: Ediciones Unión, 2001. Print.

---. El pájaro, pincel y tinta china. La Habana: Ediciones Unión, 1998. Print.

---. El viejo, el asesino, yo y otros cuentos. Ed. Iraida H. López. Doral: Stockcero, 2009. Print.

---. La sombra del caminante. La Habana: Ediciones Unión, 2001. Print.

---. Una extraña entre las piedras. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999. Print.

Redonet Cook, Salvador. “Para ser lo más breve posible”. Los últimos serán los primeros. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 5-31. Print.

---. “*Bis repetita placent (Palimpsesto)*”. Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999. Print.

Reyes, Alfonso. “Sobre la novela policial”. Ensayos. Casa de las Américas: La Habana, 1972. Print.

Rimmon-Kenan, Shlomit. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. New York: Methuen, 1983. Print.

- Riccio, Alessandra. "Presa y cazadora". La Jiribilla
<http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n37_enero/942_37.html>. Web. 20 May 2013.
- Rivero Potter, Alicia. Autor/lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy. Detroit: Wayne State University Press, 1991. Print.
- Rodríguez, Franklin. "The Bind Between *Neopolicial* and *Antipolicial*: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction". Ciberletras, Cuny Vol 15. Web. 26 Nov. 2012.
- Sánchez Becerril, Ivonne. "Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela". MA thesis. UNAM, 2011. Web. 26 Nov. 2012.
- Santos, Lidia. "Novísimas y rarísimas: melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 62 (2005): 195-210. Print.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". América Latina en su literatura. Coord. e introd. César Fernández Moreno. 1972. México, D.F.: Siglo XXI, 1984. 169-84. Print.
- Simpson, Amelia S. Detective Fiction from Latin America. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990. Print.
- . New Tales of Mystery and Crime from Latin America. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1992. Print.
- Sklodowska, Elzbieta, La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985), Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991. Print.
- Spanos, William V. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination." *Repetitions*. The Postmodern Occasion in Literature and Culture. Baton Rouge & London: Louisiana State UP, 1987. 13-49. First published in *boundary 2*, 1.1 (1972): 147-168. Print.
- Taibo II, Paco Ignacio. "La 'otra' novela policial". Los cuadernos del Norte 19 (1987): 36-41. Print.
- Tani, Stefano. The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Post-modern American and Italian Fiction. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984. Print.
- Timmer, Nanne. "Eros, deseo y encarnación en El pájaro: pincel y tinta china de Ena Lucía Portela". La isla en peso.
<<http://www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num04/estacion2.htm>>. Web. 16 Oct. 2011.
- Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction". The Poetics of Prose, Translated by Richard Howard, 42-55. New York: Cornell University Press, 1977. Print.
- Obejas, Achy, ed. Havana Noir. New York: Akashic Books, 2007. Print.

- Valdés, Sandra Lys. “¿Género y nación en *El pájaro: pincel y tinta china de Ena Lucía Portela*?”. Lectora 5-6 (1999-2000): 49-54. Print.
- Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and Practice of a Self-conscious Fiction. Nueva York, Routledge, 1988. Print.
- Wilkinson, Stephen. Detective Fiction in Cuban Society and Culture. Oxford: Peter Lang, 2006. Print.
- Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes, eds. Estatuas de sal: cuentistas cubanas contemporáneas. La Habana: Ediciones Unión, 1996. Print.